



739
B341

Том 16

ИСКУСТВО

VASILY GRICUK'S
PRIVATE LIBRARY

No 776

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH





255709
8341
4.80
БРОКГАУЗЪ-ЕФРОНЪ.

БИБЛИОТЕКА САМООБРАЗОВАНІЯ.

—❧—
В А И Е.
—

ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ ИСКУССТВЪ.

ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО Е. М. ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ

подъ редакцію

А. И. СОМОВА.

Съ 121 рисункомъ въ текстъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

1904.

Printed in Russia

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 25 Сентября 1904 г.

Типографія Акц. Общ. Брокгаузъ-Ефронъ. Прачешный пер., № 6.

**THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH**

ВСТУПЛЕНІЕ.

Образныя искусства. Элементы художественнаго произведенія.—Мы не будемъ здѣсь опредѣлять, что должно разумѣть подъ словомъ «искусство»: эта трудная задача относится къ области эстетики. Къ тому же, на какомъ бы опредѣленіи мы ни остановились, это слово вызываетъ въ нашемъ умѣ представленія столь ясныя и точныя, что мы можемъ смѣло употреблять его. Никто, будь онъ идеалистъ или реалистъ, поклонникъ древняго міра или Среднихъ Вѣковъ, не станетъ отрицать, что и греческій храмъ, и готическій соборъ, и твореніе Рафаэля, и картина Рубенса—художественныя произведенія.

Предметъ настоящаго очерка—искусства образныя, познаваемые посредствомъ зрѣнія, а именно архитектура, скульптура и живопись. Всѣ эти три отрасли искусства пользуются, хотя и въ различной степени, рисункомъ, красками, линіями, формами и тонами. Архитектура имѣетъ дѣло, главнымъ образомъ, съ геометрическими линіями и фигурами, скульптура же воспроизводитъ формы живыхъ существъ и предметовъ, то рабски копируя, то произвольно измѣняя ихъ; приэтомъ какъ архитектура, такъ и скульптура считаются съ игрою свѣта и тѣней и даютъ тотъ или другой видъ своимъ произведеніямъ, то пользуясь природнымъ цвѣтомъ матеріаловъ, то окрашивая ихъ искусственно. И скульптурныя, и архитектурныя произведенія имѣютъ осязаемыя формы, чего нельзя сказать о произведеніяхъ живописи, линіи и тона которыхъ могутъ быть воспринимаемы лишь чувствомъ зрѣнія, причемъ, благодаря перспективѣ и безконечному разнообразію красокъ и тоновъ, эти произведенія часто съ большимъ совершенствомъ даютъ иллюзію дѣйствительности. Приемы cadaго изъ этихъ трехъ искусствъ постоянно измѣняются сообразно эпохѣ, характеру и роли ихъ произведеній: такъ, напр., въ скульптурѣ должно различать статуи, рельефы, барельефы, глиптические работы и т. д., въ живописи—

стѣнную живопись, картины, живопись на обояхъ, на вазахъ и т. п. Прикладныя искусства, которыя иногда считаются отдѣльною областью художества, подходятъ подъ вышеупомянутыя общія подраздѣленія; такъ, напр., красивая мебель въ одно и то же время относится къ архитектурѣ по своимъ линіямъ и къ скульптурѣ по своимъ украшеніямъ.

Изъ всего сказаннаго явствуетъ, насколько ошибочно было бы считать различныя отрасли искусства обособленными одна отъ другой. Онѣ не только не обособлены, но и тѣсно связаны между собою и постоянно дополняютъ другъ друга. Въ эпохи наибольшаго расцвѣта художественнаго творчества, какъ, напр., въ Аѳинахъ въ эпоху Перикла, во Франціи въ XIII вѣкѣ, въ Италіи въ эпоху Возрожденія, всѣ онѣ процвѣтають почти въ одинаковой степени. Въ такія эпохи всѣ искусства проникнуты однимъ духомъ, отчего и получается между ними полное единство, какого не наблюдается въ менѣе благопріятныя времена. Нерѣдко и отдѣльный художникъ, не признавая условныхъ границъ между различными отраслями искусствъ, стремится изучить ихъ всѣ и проявить себя въ нихъ: онъ дѣлается въ одно и то же время архитекторомъ, живописцемъ и ваятелемъ.

Разсматривая художественное произведеніе въ его сущности, мы различаемъ въ немъ технику, композицію и исполненіе.

Техника есть наука о матеріалахъ и приѣмахъ ихъ употребленія. Архитекторъ не станетъ строить одинаково изъ кирпича, дерева и камня; скульпторъ не будетъ одинаково работать надъ мраморомъ, бронзою и слоновою костью. Различіе матеріаловъ отражается и въ самой идѣ произведенія, и въ его стилѣ; такъ, у древне-египетскаго скульптора, высклавшаго свое произведеніе изъ твердаго порфира или гранита, детали неизбѣжно должны были пропадать, тогда какъ у ассирійскаго ваятеля, рѣзецъ котораго легко проникалъ въ мягкій камень, онѣ являются сильно опредѣленными.

Композиція есть сочетаніе всѣхъ элементовъ художественнаго произведенія въ одномъ стройномъ цѣломъ и, вообще говоря, приспособленіе произведенія къ тѣмъ цѣлямъ, которымъ оно должно служить, къ выраженію мыслей и чувствъ художника. Архитекторъ готической эпохи строить изъ одного и того же матеріала и однимъ и тѣмъ же способомъ соборъ, замокъ, домъ; но, преслѣдуя различныя цѣли, онъ каждый разъ изобрѣтаетъ новый планъ, новое расположеніе отдѣльных частей зданія. Каковъ ни былъ бы сюжетъ, избранный живописцемъ,—приходится ли ему изображать величіе и спокойствіе, или страсть и бѣшенство,—онъ постоянно ищетъ образцовъ въ природѣ, пользуется все одними и тѣми же матеріалами; но разнообразіе въ положеніяхъ, движеніяхъ и выраженіи лицъ даетъ ему возможность

передавать самыя противоположныя чувства, а также изображать одинаковыя чувства въ самыхъ разнообразныхъ формахъ. Онъ руководствуется, несомнѣнно, наблюденіемъ надъ дѣйствительностью, но долженъ, передавая эту дѣйствительность, разбираться въ той массѣ данныхъ, которыя она ему доставляетъ, смягчать однѣ, выдвигать на первый планъ или даже подчеркивать другія ради того впечатлѣнія, которое имѣетъ въ виду, и изъ всѣхъ этихъ данныхъ, изъ всѣхъ деталей, создавать одно цѣлое произведеніе. Хотя и можно установить нѣсколько общихъ законовъ композиціи, однако, именно въ этой области индивидуальность художника проявляется съ наибольшею силою.

Можно отлично знать всѣ приемы техники, обладать глубокимъ пониманіемъ законовъ композиціи и, несмотря на то, создавать произведенія лишь посредственныя. Исполненіе зависитъ столько же отъ полученнаго художникомъ образованія, сколько и отъ его врожденнаго таланта. Определить долю участія этихъ двухъ факторовъ часто бываетъ весьма трудно. Рюбенсъ былъ великій колористъ не потому, что родился фламандцемъ, и не потому, что изучалъ венеціанскихъ мастеровъ: несомнѣнно, что его глаза были отъ природы особенно воспріимчивы къ сочетаемости и несочетаемости извѣстныхъ тоновъ. Кромѣ того, природныя свойства, составляющія извѣстный темпераментъ художника, руководятъ въ его творческой дѣятельности его умомъ и воображеніемъ.

Совокупность означенныхъ элементовъ составляетъ стиль. Каждый народъ, каждая эпоха, имѣютъ свой стиль; у каждого оригинальнаго художника есть также свой особенный стиль: художникъ отличается отъ своихъ собратій и техническими приемами, и композиціей, и манерой исполненія. Такимъ образомъ, стиль можетъ одновременно отражать въ себѣ національность, эпоху и личныя свойства художника. Всякій мало-мальски свѣдуцій человѣкъ отличить ассирійское произведеніе отъ греческаго, или греческое произведеніе середины VI вѣка, отъ произведенія V вѣка, или статую Фидіа отъ статуи Поликлета.

Эпохи въ исторіи искусства.—Въ своемъ очеркѣ мы не разъ будемъ говорить о техникахъ, композиціи и стилѣ художественныхъ произведеній, но останавливаться на этихъ вопросахъ будемъ неособенно подолгу, предполагая, что читатель уже до нѣкоторой степени знакомъ съ ними. Исторія искусства въ томъ значеніи, въ какомъ вообще принято понимать ее, не касается вопроса объ условіяхъ развитія и приемахъ cadaго искусства въ отдѣльности; она изучаетъ ихъ параллельное движеніе впередъ и происходившія въ нихъ крупныя явленія. Чтобы лучше понимать художественныя произведенія, исторія искусства разсматриваетъ ихъ въ условіяхъ той среды, въ которой

они зародились. Всѣмъ извѣстно, что искусства находятся въ тѣсной связи съ состояніемъ современной имъ культуры. Возьмемъ ли мы архитектурный памятникъ, статую или картину, всюду мы найдемъ отпечатокъ мыслей, вѣрованій и нравовъ эпохи. Кто вздумалъ бы написать исторію Аѳинъ, не упоминая о храмахъ тамошняго акрополя, тотъ исключилъ бы изъ своего труда одинъ изъ самыхъ существенныхъ вопросовъ; кто сталъ бы говорить о Фидіи, не указывая на то, какими тѣсными узами связанъ этотъ художникъ съ аттической цивилизаціей, тотъ не далъ бы ничего, кромѣ сухого перечисленія или туманной фразеологіи. Наболѣе сильно вліяющіе факторы въ искусствѣ—страна, раса, религія и нравы. На страницахъ этой книги мы представимъ такое множество примѣровъ въ подтвержденіе только-что сказаннаго, что теперь намъ незачѣмъ останавливаться на этомъ. Но если такъ называемая «теорія среды» и зиждется на неопровержимыхъ доказательствахъ, то, во всякомъ случаѣ, не слѣдуетъ преувеличивать ея значеніе и объяснять все ею одною; съ другой стороны, не нужно искажать исторію подъ предлогомъ необходимости выдѣлить характернѣйшія явленія каждой эпохи и cadaго искусства. Художественныя произведенія, какъ и всѣ явленія въ исторіи человѣчества, такъ сложны, что примѣнить къ нимъ строгіе приемы химическаго анализа невозможно: индивидуальная дѣятельность челоѣка измѣняетъ до безконечности всѣ выводы этого анализа. Между отвлеченностями эстетики, не принимающей въ соображеніе историческихъ фактовъ, и теоріями, объясняющими все вліяніемъ мѣстности и среды, должно придерживаться золотой середины: каждый художникъ—сынъ своей страны и своего вѣка; онъ выражаетъ мысли, чувства и нравы своего времени, живетъ въ немъ и воспроизводитъ его; эти, находящіеся внѣ его, элементы онъ приводитъ въ одно стройное цѣлое, нерѣдко прибавляя къ нимъ свои собственные изобрѣтенія. Онъ передаетъ, подражаетъ, творитъ, вслѣдствіе чего его произведеніе получаетъ многосторонній интересъ, и если исторія помогаетъ намъ глубже вникать въ художественное произведеніе, то она все-таки не въ состояніи объяснить всѣ его данныя.

Искусства, подобно всѣмъ явленіямъ въ челоѣчествѣ, рождаются, развиваются, процвѣтаютъ или приходятъ въ упадокъ, подчиняясь нѣкоторымъ законамъ, которые обыкновенно легко опредѣлить. У всякаго народа, стоящаго на высокой ступени культуры, искусства переживаютъ періоды дѣтства, юности, зрѣлости и упадка; нерѣдко, послѣ кратковременнаго истощенія, они возрождаются и долго процвѣтаютъ въ новомъ видѣ. Недостаточно только констатировать подобныя явленія: надо вникать въ ихъ существенныя особенности и объяснять ихъ причины. Тогда обнаруживается предъ нами на протяженіи ряда сто-

лѣтій, между весьма отдаленными одна отъ другой эпохами, существованіе на ряду съ крупными различіями также и аналогіи, отнюдь не случайныя: онѣ свидѣлствуютъ объ единствѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, о различіи человѣческаго духа. Періоды зарожденія, расцвѣта и упадка искусства у большинства народовъ имѣютъ между собою много общаго. Вначалѣ грубому и неумѣлому искусству часто нужно много времени для того, чтобы развиться вполнѣ; его двигателями впередъ обыкновенно бываютъ болѣе основательное знакомство съ природою и возможность религіозныхъ представленій и общественныхъ понятій. Сдѣлавшись болѣе умѣлымъ и болѣе выразительнымъ, искусство начинаетъ процвѣтать въ полномъ сознаніи своей мощи и неисчерпаемости своихъ средствъ. Въ великія эпохи изъ толпы выдѣляется нѣсколько избранныхъ художниковъ, геніевъ (неясный терминъ, правильно примѣнять который нелегко). Ихъ появленіе, какимъ бы блескомъ оно ни было окружено, не представляетъ собою ничего удивительнаго и должно быть разсматриваемо какъ необходимый результатъ долгаго труда; одаренные болѣе богатыми и разносторонними способностями, чѣмъ обыкновенные смертные, геніи выражаютъ собою совокупность усилій и стремленій, одушевлявшихъ рядъ поколѣній, и, комбинируя ихъ идеи, создаютъ самое полное воплощеніе этихъ идей съ отпечаткомъ своей собственной индивидуальности, который до нѣкоторой степени ускользаетъ отъ историческаго анализа. Вокругъ такихъ художниковъ собираются ученики, жаждущіе вдохновиться ихъ уроками, и образуются школы. Однако вліяніе геніальныхъ мастеровъ не столь плодотворно, какъ можно было бы думать; оно предвѣщаетъ наступленіе упадка. Вновь нарождающіеся художники или подражаютъ имъ, легче усвоивая себѣ ихъ недостатки, чѣмъ достоинства, или, пытаясь стать выше ихъ, скоро впадаютъ въ напыщенность и манерность. Успѣхи художественной техники не только не помогаютъ, но даже вредятъ имъ: усердно заботясь о виѣшней отдѣлкѣ, они достигаютъ въ ней совершенства, но за то ихъ произведенія страдаютъ условностью и неискренностью. Обзирая исторію искусства у хорошо извѣстныхъ намъ народовъ, проявившихъ въ немъ дѣйствительную самостоятельность, у грековъ, итальянцевъ, французовъ, вездѣ находимъ мы эти повторяющіеся факты.

Кромѣ того, невозможно совершенно отдѣлить одинъ народъ отъ другого еще и въ другомъ отношеніи. Начиная съ самыхъ отдаленныхъ временъ и до нашихъ дней, исторія искусствъ представляетъ безконечный рядъ взаимодѣйствій: греческое искусство находилось подъ вліяніемъ египетскаго и ассирійскаго, римское—подъ вліяніемъ греческаго, христіанское—подъ вліяніемъ римскаго; арабское искусство подражало византійскому, японское—индійскому и т. д. Иногда

ѣти вліянія дѣйствовали при еще болѣе удивительныхъ условіяхъ и на протяженіи многихъ вѣковъ.

Итакъ, если уже необходимо разбить настоящій очеркъ на главы, то при этомъ должно не упускать изъ виду связи, существующей между отдѣльными частями исторіи искусства.

Исторія искусства начинается съ поры, которую трудно опредѣлить хронологически, — съ эпохи, когда человѣкъ велъ упорную борьбу за свое существованіе съ немилосердой и дикой природой, когда всѣ человѣческія учрежденія имѣли еще крайне первобытный характеръ. Уже и тогда человѣкъ выказывалъ свою склонность къ искусству. Онъ выдѣлывалъ грубыя украшенія на своихъ оружіи и утвари, а затѣмъ вскорѣ началъ воспроизводить черты окружающихъ его животныхъ. Въ пещерахъ, гдѣ онъ, еще не будучи въ состояніи строить себѣ жилище, искалъ убѣжища отъ нападенія хищныхъ звѣрей, было найдено нѣсколько образцовъ его примитивныхъ издѣлій этого рода; но какой бы интересъ ни представляли такіе первые опыты нашихъ отдаленныхъ предковъ по части художественнаго творчества, мы не будемъ на нихъ останавливаться, а перейдемъ прямо къ тѣмъ временамъ, когда искусство стало проявляться уже не въ столь грубой формѣ и развиваться по законамъ общаго прогресса, ходъ котораго можно прослѣдить.

Было бы совершенно излишне объяснять общепринятое раздѣленіе исторіи искусствъ на отдѣлы: Древнія Времена, Средніе Вѣка, Эпоха Возрожденія и Новѣйшее Время; такое дѣленіе соотвѣтствуетъ ходу исторіи цивилизаціи вообще. Одинъ только терминъ «Возрожденіе», которымъ озаглавлена третья книга настоящаго очерка, можетъ показаться неяснымъ. По установившемуся обычаю, не держаться котораго было бы неблагоразумно съ нашей стороны, «Возрожденіемъ» мы называемъ западное искусство (Италіи, Франціи, Фландріи и Германіи), образовавшееся подъ вліяніемъ двухъ факторовъ: античной культуры, вліяніе которой особенно съ XV столѣтія было весьма значительно, и натурализма, т.-е. болѣе внимательнаго и точнаго наблюденія надъ дѣйствительностью. Однако это двойное вліяніе, какъ мы увидимъ впослѣдствіи, не вездѣ выказывалось однообразно и одновременно.

Во всякомъ случаѣ, если это дѣленіе и имѣетъ нѣкоторое значеніе, то принимать его въ слишкомъ строгомъ смыслѣ не слѣдуетъ: нѣтъ ничего болѣе противнаго исторической правдѣ, какъ хронологическія рамки. Античное искусство, напримѣръ, отнюдь не оканчивается съ торжествомъ христіанства, и его слѣды замѣтны до нашего времени; точно также романскій и готическій стили до сей поры еще господствуютъ въ архитектурѣ западныхъ церквей. Японское искусство, которое относятъ къ Среднимъ Вѣкамъ, потому что оно возникло

въ то время, никогда не процвѣтало такъ, какъ въ XVII и XVIII столѣтіяхъ.

Полезьа изученія исторіи искусства.—Въ исторіи искусства мы встрѣчаемъ цѣлый рядъ различныхъ школъ—идеалистовъ и реалистовъ, приверженцевъ старины и новизны, классиковъ и романтиковъ и т. п., ведущихъ оживленную борьбу между собою. Проповѣдуемая ими теорія, въ большинствѣ случаевъ, отличается крайностью и односторонностью. Чтобы лучше судить объ искусствѣ прошлаго времени, не слѣдуетъ примыкать ни къ чьему лагерю. У каждаго могутъ быть свои вкусы, но симпатія, внушаемая извѣстными произведеніями, не должна вызывать несправедливаго отношенія къ другимъ и мѣшать ихъ изученію. Это изученіе возвышаетъ и расширяетъ понятія человѣка и создаетъ для него болѣе обширный кругъ художественныхъ наслажденій. Подобный эклектизмъ не представляетъ собою ничего банальнаго и не идетъ въ разрѣзъ съ личною независимостью: надо не восхищаться всѣмъ, но вникать во все.

Исторія искусства, понимаемая такимъ образомъ, безъ сомнѣнія, полезна и плодотворна. Она необходима художнику, который долженъ быть знакомымъ съ произведеніями прошлыхъ вѣковъ, но такъ, чтобы они служили ему источникомъ для оригинальнаго творчества, а не для подражанія; она необходима историкамъ и всѣмъ образованнымъ людямъ, которые, интересуясь вообще жизнью человѣчества, не могутъ пренебрегать одною изъ самыхъ важныхъ и благороднѣйшихъ ея сторонъ.

КНИГА ПЕРВАЯ.

Древній міръ.

Народы такъ называемой классической древности, прославившіеся своими искусствами, жили по берегамъ Средиземнаго моря. То были египтяне, финикіяне, греки, этруски, римляне, а также ассирійцы, жившіе хотя и въ отдаленіи отъ моря, но одно время распространившіе свое господство на Малую Азію. Въ ту эпоху Средиземное море было центромъ цивилизаціи, такъ какъ представляло собою удобный путь для сообщеній; народы, населявшіе его берега, входили въ сношенія другъ съ другомъ, образовывали колоніи въ различныхъ пунктахъ, отдаленныхъ отъ ихъ родины, и распространяли повсюду свои учрежденія, ремесла и искусства. Этимъ объясняются многочисленныя вліянія и частыя аналогичныя явленія въ художествахъ этой эпохи. Поэтому мы считаемъ наиболѣе удобнымъ соединить исторію искусства древняго міра въ одну книгу.

ГЛАВА I.

Искусства въ Египтѣ, Ассиріи и Финикіи *).

Общій характеръ египетской культуры.—Геродотъ назы-

*) Превосходный трудъ Perrot et Chipiez, «Histoire de l'art dans l'antiquité» (вышло 8 томовъ), указываетъ на всѣ прежніе труды по этой части и пользуется ими. Въ Луврскомъ музеѣ находится много памятниковъ египетскаго и ассирійскаго искусствъ. Въ частности о египетскомъ искусствѣ можно найти свѣдѣнія у Maspéro въ его «l'Archéologie égyptienne» (одной изъ книжекъ изданія «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts», 1887) и у Babelon въ «Manuel de l'archéologie orientale» (1888, изъ той же серіи книжекъ).

ваетъ Египетъ «даромъ Нила». Образованный наносами этой громадной рѣки, Египетъ обязанъ своимъ существованіемъ и плодородіемъ ея правильнымъ ежегоднымъ разливамъ. Въ прежнія времена такъ же, какъ и теперь, обитаемая часть Египта, окруженная пустыней, пышно процвѣтала на берегахъ Нила, черпая свои жизненные силы въ его водахъ. Древнее населеніе Египта принадлежало, повидимому, къ семитической расѣ, пришедшей изъ Азіи въ незапамятныя времена. Отдѣльныя независимыя племена, изъ которыхъ оно состояло вначалѣ, сплотились потомъ тѣсно; наконецъ, нѣкій Менесъ захватилъ власть въ свои руки и основалъ египетское государство (около 5000 г. до Р. Хр.).

Исторія Египта распадается на четыре главныхъ періода: 1) мемфисскій періодъ, въ которомъ столицею былъ городъ Мемфисъ (близъ Каира); 2) оиванскій періодъ, въ продолженіе котораго столицею были преимущественно Оивы; 3) саисскій періодъ, когда первенство перешло къ Саису и другимъ городамъ Дельты, и 4) періодъ греческаго господства. Съ этимъ подраздѣленіемъ политической исторіи довольно точно совпадаетъ раздѣленіе исторіи искусства.

Уже въ мемфисскомъ періодѣ культура Египта стоитъ на очень высокой ступени; надо думать, что она выработалась въ теченіе многихъ предшествовавшихъ вѣковъ. Впослѣдствіи нашествіе хананейскихъ племенъ, пастуховъ или гиксовъ, омрачаетъ судьбу египетскаго народа; но онъ выходитъ побѣдителемъ изъ борьбы съ врагами и затѣмъ распространяетъ свое владычество за предѣлы отечества, покоряетъ Сирію и доходитъ до Тигра и Евфрата (въ XVII вѣкѣ). Въ XV столѣтіи царствованіе Рамсеса II (Сезостриса, которому греки приписывали баснословные подвиги) представляетъ собою полный расцвѣтъ египетской цивилизаціи. Въ позднѣйшія времена Египетъ, опустошенный и покоренный сперва ассирійцами, потомъ персами, снова вернулся къ прежнему благосостоянію подъ владычествомъ грековъ (330—30 г. до Р. Хр.). Птолемен, потомки одного изъ полководцевъ Александра, распространили въ этой странѣ греческую культуру, не тронувъ при этомъ старинной цивилизаціи.

Древній египтянинъ былъ вообще кротокъ, покоренъ, невоенственъ (хотя ему и случалось вести завоевательныя войны), въ особенности же религіозенъ. Многочисленные боги, которыхъ онъ воплощалъ нерѣдко въ образы священныхъ животныхъ (ибиса, быка, ястреба и т. д.): Ра—богъ солнца, Озирисъ—богъ преимущественно добра, Сетъ—богъ подземнаго царства, для образованнаго египтянина были не что иное, какъ формы одного божества. Египтянинъ думалъ больше всего о будущей жизни. Онъ вѣровалъ, что душа послѣ смерти предстаетъ на судъ Озириса; подробное описаніе этого суда мы на-

ходимъ въ «Книгѣ мертвыхъ» — сборникѣ молитвъ и заклинаній, экземпляръ котораго сопровождалъ въ гробъ каждую мумію. Если душа оказывалась грѣшна, она послѣ многихъ мученій низвергалась въ бездну; если же она была праведна, то послѣ цѣлаго ряда очищеній примыкала къ сонму боговъ, находила совершенное существо и сливалась съ нимъ. Въ священныхъ гимнахъ и молитвахъ мы находимъ множество поэтическихъ образовъ, свидѣтельствующихъ о томъ, что религіозныя вѣрованія отражались въ искусствѣ. Вотъ, напримѣръ, гимнъ въ честь Ра, бога солнца: «Слава тебѣ, мумія, вѣчно юная, вѣчно воскресающая къ жизни, съ каждымъ днемъ зарождающаяся вновь. Хвала тебѣ, отражающемуся въ волнахъ океана и оживляющему все созданное,—тебѣ, сотворившему небо и таинственную даль горизонта! Хвала тебѣ, плывущему по небесному своду! Сопровождающие тебя боги испускаютъ радостные возгласы» *). Въ нѣкоторыхъ изображеніяхъ Ра представленъ стоящимъ въ священной ладѣ, «которая медленно скользитъ по небеснымъ волнамъ», сопровождаемая сонмомъ боговъ. «Щедрый, живительный, блистающій», онъ расточаетъ всюду жизнь и веселье.

Открытие памятниковъ искусства.—Долгое время памятники, равно какъ и исторія Египта, оставались почти неизвѣстными. Бонапартъ во время египетской экспедиціи привезъ съ собою ученыхъ и художниковъ; результаты ихъ изысканій собраны въ обширномъ трудѣ, подъ названіемъ: «Описаніе Египта». Но изслѣдователямъ пришлось тогда встрѣтиться съ большимъ затрудненіемъ: стѣны сооружений оказались покрыты надписями, въ гробницахъ было найдено множество писемъ на папирусь, но никто не могъ ни прочесть ихъ, ни понять. Въ Египтѣ существовало три способа письма. Древнѣйшимъ было іероглифическое, весьма любопытное съ точки зрѣнія исторіи искусства, потому что оно было изобразительное, состояло изъ фигуръ живыхъ существъ или неодушевленныхъ предметовъ. Французъ Шампольонъ (1790—1832 гг.) нашелъ ключъ къ этимъ письменамъ, что дало возможность разобраться въ памятникахъ письменности и возстановить исторію древняго Египта. Египтологія въ значительной степени такъ и осталась французскою наукой; среди ученыхъ, способствовавшихъ уразумѣнію египетскихъ древностей, самымъ ревностнымъ былъ Мариеттъ. Будучи посланъ въ Египетъ въ 1850 г., онъ предпринялъ, несмотря на представлявшіяся на каждомъ шагѣ трудности, отыскать Серапейонъ, знаменитый некрополь быковъ-Аписовъ. Найденные имъ предметы вошли отчасти въ число сокровищъ Луврскаго музея. Достигнувъ извѣстности, Мариеттъ поселился

*) Maspéro, «Histoire ancienne des peuples de l'Orient», p. 30.

въ Египтѣ и, получивъ официальное разрѣшеніе, дѣятельно принялся за раскопки; благодаря ему, былъ основанъ богатѣйшій музей въ Булакѣ, близъ Каира. Послѣ Маріетта, другой французъ, Масперо, своими изысканіями и сочиненіями значительно расширилъ область египтологіи. Въ настоящее время изученіемъ и истолкованіемъ древне-египетскихъ памятниковъ занимается поселившаяся нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Каирѣ французская миссія.

Искусство мемфисскаго періода.—Египетское искусство въ продолженіе своего долгаго существованія не находилось въ состояніи застоя: если сравнить памятники мемфисскаго искусства съ египетскими, то между ними окажется большая разница.

Мемфисъ извѣстенъ преимущественно своими погребальными памятниками; его храмы совершенно исчезли. Могильная усыпальница — то же жилище: въ немъ живетъ двойникъ, т.-е. «второй экземпляръ тѣла умершаго лица, состоящій изъ матеріи, менѣе плотной, чѣмъ земная,—цвѣтной, но воздушный образъ, воспроизводящій покойнаго во всѣхъ мельчайшихъ подробностяхъ». Этимъ объясняется важное значеніе могильной архитектуры. Пирамиды *) суть царскія гробницы, воздвигнутыя фараонами четвертой династіи; самая большая изъ нихъ имѣетъ приблизительно 137 метровъ вышины; 100000 человекъ, смѣняясь каждые три мѣсяца, строили ее въ теченіе тридцати лѣтъ. Возлѣ нея находится сфинксъ, высѣченный изъ скалы; о размѣрахъ этого изваянія можно составить себѣ нѣкоторое понятіе по его носу, имѣющему около двухъ метровъ длины. Здѣсь обнаруживается частое стремленіе египетскаго искусства поражать зрителя колоссальностью размѣровъ.

Вблизи отъ высочайшихъ пирамидъ расположенъ мемфисскій некрополь. Каждая значительная гробница (мастаба) состоитъ изъ трехъ частей: изъ доступной для посѣтителей камеры, въ которой стояла погребальная стела и совершались религіозные обряды; изъ сердаба — камеры, гдѣ находились статуи и живописныя изображенія умершаго, и, наконецъ, изъ склепа, куда надо было спускаться по колодцу, высѣченному въ скалѣ, и куда вело нѣсколько коридоровъ. Тамъ стоялъ большой саркофагъ, въ которомъ покоилось набальзамированное тѣло покойника, мумія; приэтомъ были приняты самыя тщательныя предосторожности для того, чтобы скрыть доступъ въ склепъ и уберечь его отъ профанацій. Стѣны камеръ украшались картинами и барельефами. Но, чтобы правильно судить о скульптурѣ этой эпохи, надо прежде всего ознакомиться съ деревянными и ка-

*) Сохранилось приблизительно около сотни пирамидъ; изъ нихъ три особенно замѣчательны своею громадностью.

менными статуями, найденными въ гробницахъ и изображающими покойниковъ. Въ лучшихъ изъ статуй характернѣйшія черты усопшаго, каковъ бы онъ ни былъ, красивъ или дурень собою, воспроизведены съ изумительною точностью; всѣ детали статуи способствуютъ ей производить иллюзію живого существа (рис. 1 и 2).



Рис. 1.

Р а - э м ъ - к ѣ .

(Деревянная статуя. Булакскій музей).

Художники мемфисскаго періода были удивительные портретисты. Это объясняется религіозными вѣрованіями того времени: египтяне думали, что если мумія уничтожится, то «двойникъ» можетъ существовать только тогда, когда сохранилось безусловно-точное изображеніе усопшаго. Что касается барельефовъ и картинъ, то они обыкновенно воспроизводятъ сцены изъ земной жизни умершаго и, такимъ образомъ, знакомятъ насъ съ бытомъ древняго Египта *). Египетская живопись не знала законовъ перспективы и постепенности тоновъ; она употребляла простѣйшія краски, не смѣшивая ихъ. Изображеніе, въ своемъ цѣломъ, отличается яркою декоративною, но манера его исполненія очень не похожа на наши приемы письма и на наше пониманіе натуры.

Искусство египетскаго и саитскаго періодовъ.—Въ теченіе этихъ періодовъ погребальная архитектура продолжала играть въ искусствѣ важную роль; многочисленные ея образцы мы находимъ въ некрополяхъ Фивъ, Абидоса, Сіута и Бени-Гассана. Но особеннаго вниманія въ этомъ періодѣ заслуживаютъ грандіозные храмы. Вотъ что они представляли собою въ большинствѣ случаевъ.

Аллея, обставленная съ обѣихъ сторонъ фигурами сфинксовъ, вела, на протяженіи иногда двухъ километровъ, къ воротамъ, за которыми нахо-

*) Съ нравами и бытомъ египтянъ лучше всего можно познакомиться при помощи интереснаго сочиненія Maspéro, «Lectures de l'histoire ancienne», 1890.

дился не самый храмъ, но окружавшій его священный дворъ. Эти ворота или пилонъ имѣли монументальный видъ: по бокамъ входа высились двѣ массивныя башни въ формѣ усѣченныхъ пирамидъ; передъ ними стояли мачты съ флагами, обелиски и колоссальной величины статуи (рис. 3 на стр. 16).



Рис. 2.
Писецъ.
(Луврскій музей).

Священный дворъ былъ обнесенъ толстою стѣною. Внутри него находились небольшіе водоемы, по которымъ въ нѣкоторые праздничные дни плавали великолѣбныя ладьи съ помѣщенными на нихъ изваяніями боговъ. Второй пилонъ украшалъ собою входъ въ самый храмъ. На концѣ двора находилась большая зала, называвшаяся, судя по письменнымъ источникамъ, залой собранія или появленія; вслѣдствіе же многочисленныхъ колоннъ, поддерживавшихъ ея потолокъ, она получила названіе также гипостильной залы. Здѣсь стоялъ народъ, тогда какъ царь и главные жрецы имѣли доступъ въ святилище, гдѣ находилось изображеніе божества. Позади святилища было помѣщеніе въ родѣ ризницы. Означенныхъ залъ могло быть въ храмѣ нѣсколько, и его размѣры нерѣдко были очень обширны. Типичнымъ образцомъ подобныхъ со-

оруженій можетъ служить громадный храмъ въ Карнакѣ, занимавшій со всѣми принадлежавшими къ нему строеніями площадь длиною въ 365 и шириною въ 113 метровъ; его гипостильная зала имѣла 102 метра въ длину и 51 метръ въ ширину; потолокъ ея поддерживался 134 колоннами, изъ которыхъ самыя большія достигаютъ вышины 23' метровъ при окружности болѣе чѣмъ въ 10 метровъ.

Египетскій храмъ поражаетъ своей громадностью; повидимому,

египтяне стремились не столько удовлетворить чувству изящнаго гармоничностью отдѣльных частей храма, сколько поразить зрителя колоссальностью его размѣра: нерѣдко нѣкоторыя архитектурныя его детали оставлены совершенно неотдѣланными. Египетскіе зодчіе не выработали, подобно греческимъ, никакихъ орденовъ; тѣмъ не менѣе, ихъ массивные столбы и колонны весьма разнообразны по типу; капители часто имѣютъ форму распускающагося цвѣтка; вообще нильская флора (папирусъ и лотосъ) занимаетъ видное мѣсто въ архитектурной орнаментикѣ.

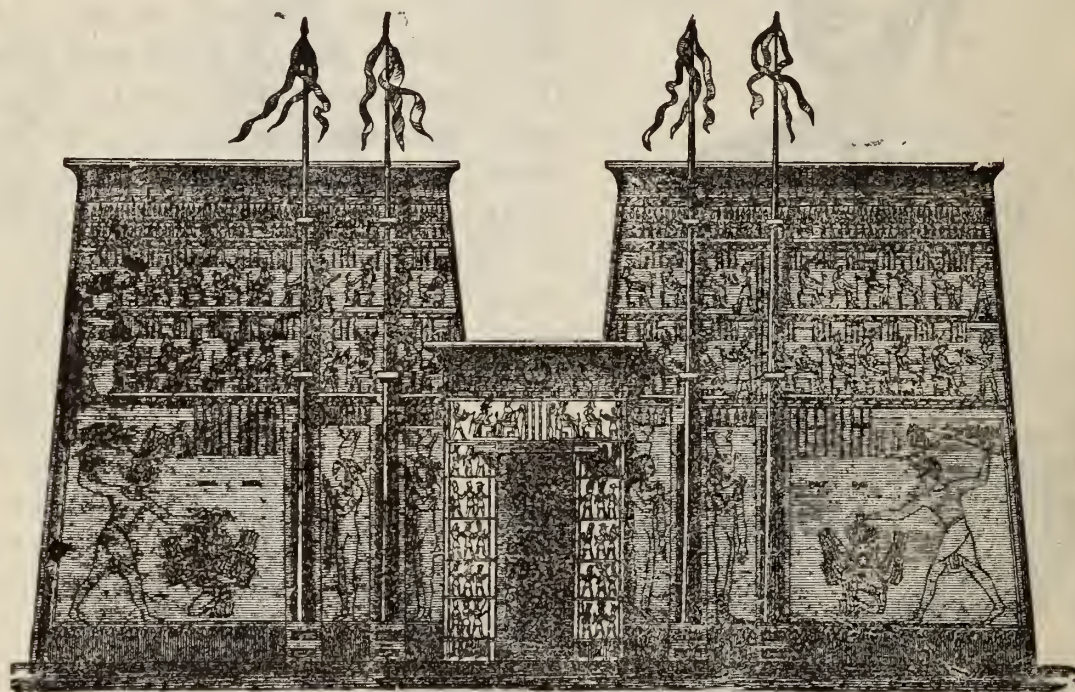


Рис. 3.

Главный входъ въ храмъ въ Эдфу.

Что касается до скульптуры, то она мало-по-малу утрачиваетъ тѣ характерныя черты, которыми отличаются лучшія произведенія мемфисскаго періода. Точное воспроизведеніе человѣческой фигуры смѣняется болѣе гибкими и стройными формами; моделировка упрощается. Постоянно повторяется одинъ и тотъ же красивый, но однообразный типъ головы съ миндалевидными глазами и вѣчной улыбкой на губахъ. Позы фигуръ—также однообразны. Искусство становится условнымъ, но нерѣдко отличается необыкновенною изящностью какъ во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, такъ и въ ювелирныхъ издѣліяхъ, предметахъ утвари и барельефахъ. Замѣна дерева или мягкаго камня такимъ твердымъ матеріаломъ, какъ гранитъ, повела къ ослабленію моделировки, такъ какъ художникъ, имѣя въ своемъ распоряженіи

лишь самые первобытные инструменты, не могъ тщательно выдѣлывать детали своихъ произведеній. Даже при Птолемахъ египетское искусство, находясь подъ вліяніемъ греческаго, продолжало держаться своихъ собственныхъ традицій, хотя уже утратило всякую творческую силу.

Халдейская и ассирійская культуры.—Въ нѣкогда плодородныхъ, а теперь почти повсюду безплодныхъ равнинахъ бассейновъ Тигра и Евфрата возникли двѣ великія монархіи: на югѣ—халдейская, центромъ которой былъ Вавилонъ; на сѣверѣ—ассирійская, имѣвшая центромъ Ниневію. Постоянно соперничая между собою, каждое изъ этихъ государствъ въ свое время было господствующимъ—сначала Халдея, а потомъ Ассирія, которая въ послѣдствіи, въ концѣ XIV вѣка, покорила себѣ Халдею. Будучи неутомимыми завоевателями, великіе ассирійскіе цари, Саргониды, распространили свое грубое и жестокое владычество на большое пространство. Сѣверо-западная Азія и Египетъ принуждены были подчиниться имъ. Лишь въ 625 году до Р. Хр. Ниневія пала передъ соединенными силами халдеевъ и мидянъ, и побѣдоносный Вавилонъ снова достигъ блестящаго состоянія, хотя и не надолго.

Несмотря на борьбу халдеевъ и ассирійцевъ, культуры ихъ, вслѣдствіе постояннаго тѣснаго общенія этихъ народовъ другъ съ другомъ, слились воедино, или, вѣрнѣе сказать, Ассирія заимствовала элементы своей культуры у Халдеи. Отъ послѣдней получила она и свою мрачную религію съ ея таинственными обрядами. Искусные наблюдатели небесныхъ свѣтилъ, халдее-ассирійцы старались узнавать по нимъ судьбу людей. Ихъ боги, которыхъ они нерѣдко воплощали въ образы животныхъ, были грозны и злы. Воображеніе этого народа порождало чудовищныя концепціи, и самая будущая жизнь представлялась ему мрачной и безотрадной.

Управляемые деспотами, столь же безжалостными къ своимъ подданнымъ, какъ и къ врагамъ, ассирійцы сдѣлались жестоки. Они любили войну со всѣми ея неистовствами; ихъ фантазія воспламенялась при мысли объ убійствахъ, и свои чувства выражали они языкомъ, проникнутымъ эпическою жестокостью: «гнѣвъ великихъ боговъ, моихъ владыкъ,—говоритъ царь Ашшурбанипаль—обрушился на враговъ моихъ; ни одинъ не спасся бѣгствомъ, ни одинъ не былъ пощаженъ: всѣ достались мнѣ въ руки. Ихъ военныя повозки, ихъ упряжь, ихъ жены, сокровища ихъ дворцовъ,—все было снесено ко мнѣ. У этихъ людей составлялись вѣроломные заговоры противъ меня и бога Ашшура, моего владыки, и я вырвалъ у нихъ языки, я уничтожилъ этихъ людей. Остальныхъ людей я выставилъ живыми передъ большими каменными быками, воздвигнутыми Синахерибомъ, отцомъ моимъ; и

мною, и бросилъ ихъ въ ровъ, отрубилъ имъ члены, отдалъ ихъ на съѣденіе псамъ, дикимъ звѣрямъ, хищнымъ птицамъ, обитателямъ водъ и небесъ; такими дѣяніями я возрадовалъ сердца великихъ боговъ, владыкъ моихъ».

Раскопки. Дворцы.—Отъ вышеизложеннаго произошелъ общій характеръ ассирійскаго искусства: оно служило для прославленія побѣдъ и насилій. Мы познакомились съ нимъ лишь недавно; раскопки, произведенныя Боттою, Пласомъ, Лейардомъ, Френелемъ и Оппертомъ, начались только въ 1843 году, а изысканія Сарзека въ Телло, пролившія свѣтъ на древне-халдейское искусство, относятся къ самому послѣднему времени (1877—1881 г.)^{*)}. Чтеніе клинообразныхъ писемъ дало возможность узнать смыслъ и значеніе памятниковъ.

Погребальныхъ сооружений, которыми такъ богатъ Египетъ, въ Ассиріи и Халдеѣ сохранилось очень мало. Въ Ассиріи гробницъ совсѣмъ не найдено, халдейскія же усыпальницы не представляютъ никакого интереса съ художественной точки зрѣнія. Храмы, имѣвшіе нерѣдко видъ террасообразныхъ пирамидъ, были многочисленны, но отъ нихъ сохранились лишь кое-какія развалины, да и то очень худо. Ассирійцы преимущественно строили дворцы; каждый ассирійскій царь считалъ своимъ долгомъ соорудить для себя дворецъ, который былъ бы твореніемъ рукъ его и прославленіемъ его могущества. Самые замѣчательные изъ такихъ дворцовъ—нимрудскій, начатый постройкою въ IX вѣкѣ до Р. Хр., и хорсабадскій, постройка котораго началась около 710 г. и еще не была окончена въ 667 году.

Ассирійцы рѣдко употребляли камень, а строили, главнымъ образомъ, изъ кирпича, который часто высушивался только на солнцѣ; отсюда — непрочность ихъ построекъ, скоро разрушавшихся. Архитекторы были знакомы съ колоннами; они дѣлали ихъ изъ дерева и обтягивали металлическими листами, но употребляли ихъ не въ значеніи дѣйствительныхъ подпоръ, а какъ украшенія; но за то—и это составляетъ характерную особенность ассирійскаго искусства—они часто устраивали своды.

Хорсабадскій дворецъ (рис. 4), который можетъ считаться типичнымъ образцомъ ассирійскихъ дворцовъ, представлялъ собою цѣлый городъ, въ которомъ жила при царѣ огромная армія слугъ. Окруженная стѣною площадь дворца имѣла форму четырехугольника, каждая сторона котораго составляла въ длину 1800 метровъ. На этомъ пространствѣ архитектору пришлось выстроить одноярусное зданіе, заключавшее въ себѣ тридцать-одинъ дворъ и двѣсти-девять комнатъ. Въ центрѣ на-

^{*)} См. E. de Sarzec, «Decouvertes en Chaldée», 1884 г. Скульптурныя произведенія, найденныя въ Телло, находятся въ Луврѣ.

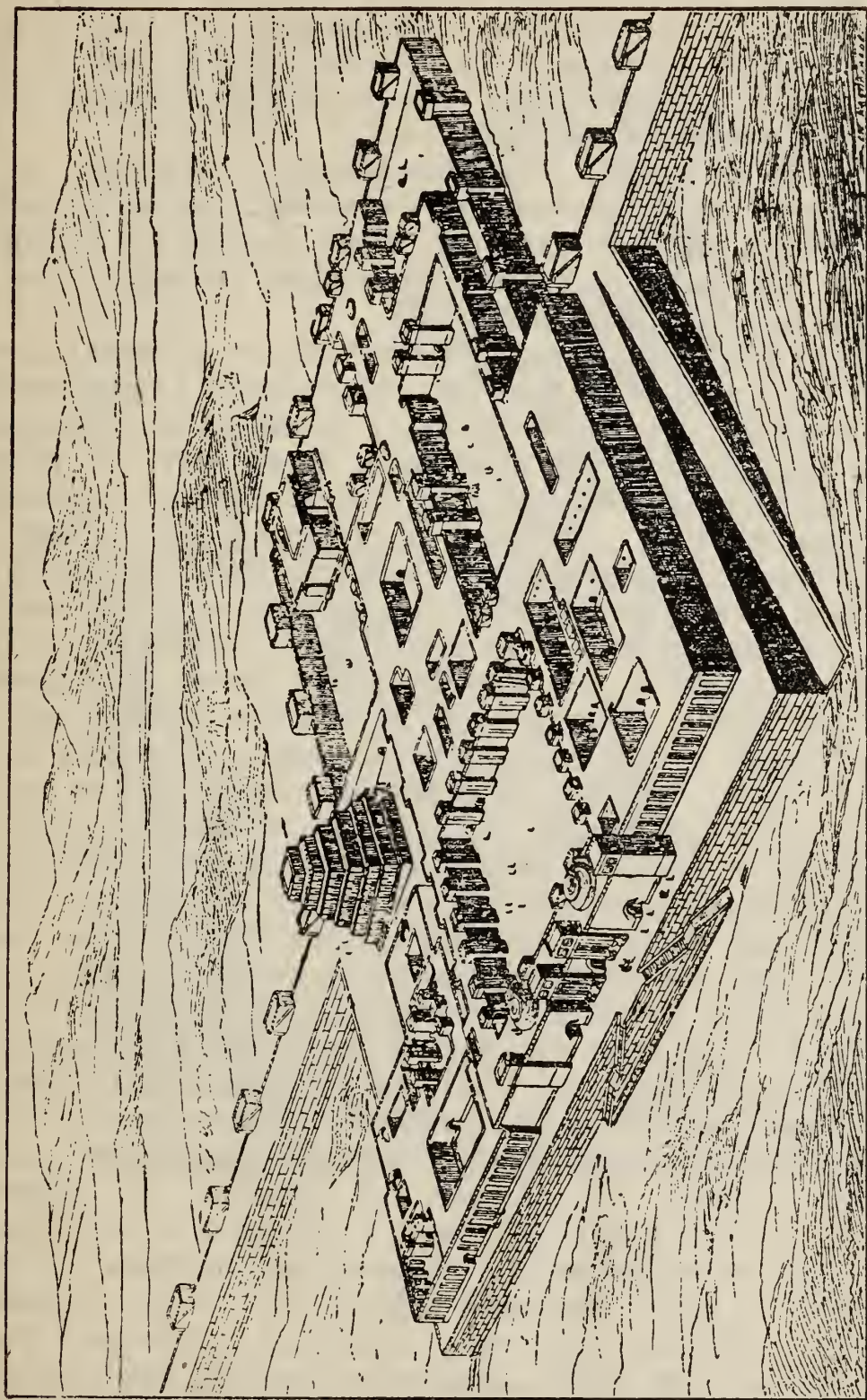


Рис. 4.
Видъ хорсабадскаго дворца.
Реставрація Тома.

ходилъ самый большой дворъ; съ одной его стороны были устроены главные ворота, а къ тремъ остальнымъ сторонамъ прилегали три главныхъ отдѣленія дворца: жилище самого царя, его гаремъ и помѣщенія для слугъ, кухни, конюшни и пр. Каждое изъ этихъ отдѣленій, въ свою очередь, раздѣлялось на нѣсколько частей; такъ, въ передней части перваго отдѣленія были устроены большія пріемныя залы, а его глубину занимали жилые покои царя.

Несмотря на обширность своихъ сооружений, ассирійская архитектура, вслѣдствіе самаго свойства употребляемыхъ ею матеріаловъ, не могла достигнуть **высокаго развитія**. Чтобы возмѣстить неудовлетворительность матеріаловъ, приходилось **чрезмѣрно утолщать стѣны** и придавать зданіямъ массивный видъ.

Скульптура.—Ассирійская скульптура имѣетъ по преимуществу историческій характеръ: ея назначеніемъ было сохранять воспоминаніе о побѣдахъ и могуществѣ царей, что она и выражала въ громадныхъ барельефахъ, украшавшихъ стѣны дворцовъ; кромѣ того, съ наружной стороны зданій, по обѣимъ сторонамъ дверей, ставились колоссальныя статуи, вырубленныя, по большей части, изъ цѣльнаго камня; образчиками такихъ статуй могутъ служить крылатые быки, хранящіеся въ Луврскомъ музеѣ. Тогда какъ въ Египтѣ съ начала оиванскаго періода скульпторы старались уменьшать рѣзкость лѣпки, ассирійскіе скульпторы **чрезмѣрно усиливали ее**; фигуры людей далеко превосходили натуру своею крѣпостью и выпуклостью своихъ членовъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ длинныя и толстыя одежды не скрывали нагого тѣла. Ассирійскія фигуры тяжелы, коренасты, суровы по выраженію (рис. 5); смотря на нихъ, чувствуешь, что имѣешь дѣло съ воинственнымъ народомъ, у котораго физическая сила пользовалась особымъ почетомъ. Изображая животныхъ, скульпторы старались воспроизводить ихъ формы съ буквальною точностью, причемъ нѣкоторые звѣри, какъ, напр., львы, выходили необыкновенно выразительными и жизненными. Рѣзкую противоположность между египетской и ассирійской скульптурами принято объяснять отчасти различіемъ **матеріаловъ**, которыми пользовались та и другая. «Предпочтеніе, оказываемое твердымъ камнямъ, привело египтянъ къ тому, что они стали смягчать, сглаживать детали; употребленіе же ассирійцами очень мягкаго камня способствовало подчеркиванію и преувеличенію подробностей. На алебастрѣ отъ прикосновенія ногтя уже дѣлается царапина; рѣзецъ углубляется въ него такъ же легко, какъ ножъ въ масло: какой соблазнъ для художника къ тому, чтобы **чрезмѣрно выказать желаемый эффектъ**, чтобы сильно выразить свои намѣренія!» (Перрѣ). Впрочемъ, ассирійцы употребляли тѣ же пріемы исполненія и при менѣе мягкихъ матеріалахъ; такой же стиль имѣютъ небольшіе цилиндры и камеи, употреблявшіеся вмѣсто печа-

тей и перѣдко изготовлявшіеся изъ очень твердыхъ камней. На ряду съ этою щепетильностью исполненія, въ ассирійской скульптурѣ суще-

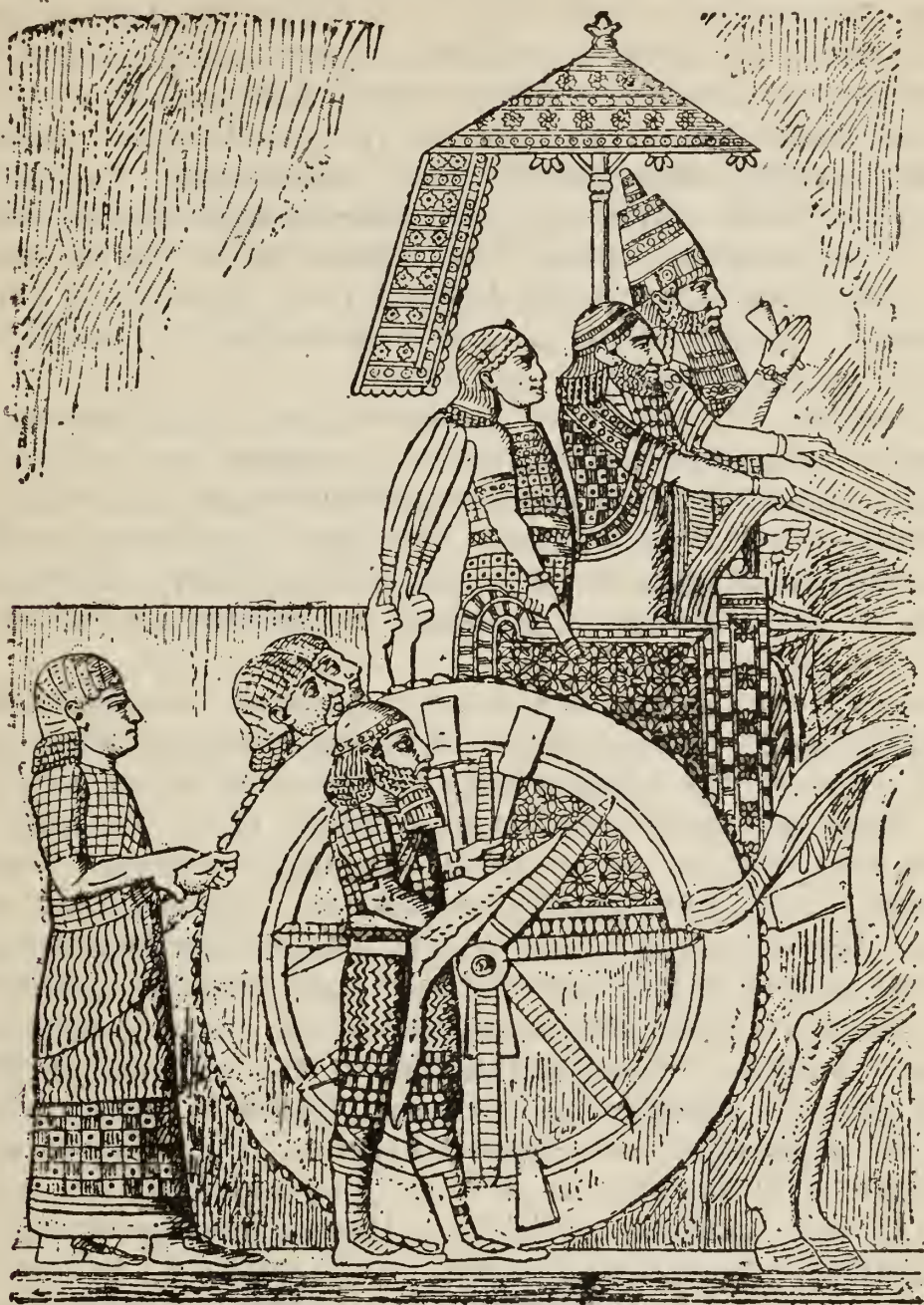


Рис. 5.

Ашшурбанипаль на своей колесницѣ
(Луврскій музей).

ствовало довольно большое однообразіе. Всѣ фигуры моделированы по однѣмъ и тѣмъ же моделямъ, всѣ головы могутъ быть приведены лишь

къ нѣсколькимъ типамъ. Въ сложныхъ композиціяхъ позы фигуръ не отличаются разнообразіемъ—недостатокъ, тѣмъ болѣе бросающійся въ глаза, что содержаніе ассирійскихъ скульптурныхъ произведеній составляютъ сцены сраженій и убійствъ. Другія произведенія изображаютъ сцены царской охоты и будничной жизни. Даже и тутъ выка- зывается жестокий характеръ народа. На одномъ изъ барельефовъ мы видимъ Ашшурбанипала-побѣдителя пирующимъ въ саду своего дворца: птицы поютъ, музыканты играютъ на арфахъ, кругомъ царитъ веселье, а въ вѣтвяхъ одного изъ деревьевъ виситъ черепъ побѣ- жденнаго эламитскаго царя. Въ Ассиріи такъ же, какъ и въ Египтѣ, для приданія скульптурнымъ произведеніямъ пущаго сходства съ дѣй- ствительностью, прибѣгали къ полихроміи.

Ассирійская скульптура не оставалась всегда одинаковою, но пере- жила рядъ измѣненій. Произведенныя Сарзекомъ раскопки въ Телло, обогатившія Луврскій музей многими драгоценными предметами, даютъ намъ понятіе о томъ, что вначалѣ она была болѣе свободной и есте- ственной; многочисленныя же скульптуры Хорсабада и Нимруда пред- ставляютъ ее уже устарѣвшей и сильно вдавшейся въ однообразность и условность.

Живопись и прикладное искусство.—Ассирійская живо- пись является предъ нами въ видѣ глазурованныхъ, яркихъ по краскамъ кирпичей, служившихъ украшеніемъ внутреннихъ и наружныхъ стѣнъ зданій и изображающихъ людей и животныхъ. Столь же яркую много- цвѣтность представляли собою матеріи и ковры, которые повсюду цѣ- нились очень дорого; ихъ традиціи удержались и въ послѣдствіи: въ Римѣ, во времена Августа, славились ассирійскія ткани. На барельефахъ цари изображены иногда въ мантияхъ, украшенныхъ узорами сложной компо- зиціи. Роскошно орнаментированныя мебель, чаши и оружіе свидѣ- тельствуютъ о томъ, что ассирійцы были очень искусны въ обработкѣ бронзы и другихъ металловъ. Благодаря торговлѣ, ихъ промышлен- ныя издѣлія расходились въ далекія страны; рынки Сиріи и Малой Азіи, странъ, испытавшихъ на себѣ силу оружія ассирійскихъ царей, были завалены этими издѣліями. Памятники развившагося въ этихъ странахъ искусства хеттовъ, съ которымъ мы только-что начинаемъ знакомиться благодаря раскопкамъ, произведеннымъ въ недавнее время, носятъ на себѣ весьма яркіе слѣды ассирійскаго вліянія въ сѣверной Сиріи, Малой Азіи и Каппадокіи. Такимъ обра- зомъ, ходъ ассирійской цивилизаціи можно прослѣдить съ юго-востока до сѣверо-запада, вплоть до греческихъ поселеній.

Финикія и ея культура *).—Египетъ и Ассирія, какъ доказали

*) Кромѣ названныхъ уже сочиненій см. Клермона-Ганно: «L'Imagerie phénicienne».

педавнія раскопки, имѣли вліяніе на первобытную Грецію; но оно передавалось туда, главнымъ образомъ, чрезъ посредниковъ, изъ которыхъ самыми дѣятельными были финикіяне. Происходя съ береговъ Персидскаго залива и будучи тѣсно связаны племеннымъ родствомъ съ халдее-ассирійцами, они, приблизительно въ XX столѣтіи до Р. Хр., поселились въ Сиріи. Эта страна, отличавшаяся плодородіемъ, съ незапамятныхъ временъ была густо населена различными племенами; финикіяне были принуждены удовольствоваться узкою полосой земли между Ливаномъ и Средиземнымъ моремъ. Живя въ такомъ мѣстѣ, они были очень бѣдны землею и не могли распространяться въ восточную сторону; за то на западѣ разстилалось предъ ними море, сулившее имъ большія выгоды и возбуждавшее ихъ предприимчивость. Они пустились искать на немъ счастья и сдѣлались надолго первыми мореплавателями и торговцами древняго міра.

Финикіяне не образовали цѣльнаго, однороднаго государства: каждый большой финикійскій городъ былъ самостоятеленъ. Главнѣйшіе города были Арадъ, Сидонъ и Тиръ. Въ каждомъ изъ нихъ высшая власть находилась въ рукахъ аристократіи изъ богатыхъ купцовъ; были тамъ и цари, но деспотическою властью они не пользовались. Вообще финикіяне лучшимъ правительствомъ считали то, которое покровительствовало торговлѣ; политическаго самолюбія у нихъ вовсе не было, и они охотно подчинялись чужеземному владычеству, коль скоро оно доставляло имъ выгоду. Все въ нихъ обличало торгашей, жадныхъ до наживы; даже на ихъ лицахъ, лишенныхъ благородства, были написаны хитрость и лукавство.

Религія финикіянь, кровожадная и, вмѣстѣ съ тѣмъ, чувственная, была схожа съ ассирійскою. Боги Финикіи, путешествуя со своими почитателями, распространились за предѣлы этой страны, въ особенности нѣкоторые, какъ, напр., Астарта, финикійская Венера, и Мелькартъ, богъ Тира. Многіе изъ нихъ являются предками греческихъ боговъ. Финикіяне оказали и другія услуги цивилизаціи: они изобрѣли и распространили алфавитъ, замѣнившій собою неудобныя египетскія и ассирійскія письмена.

Раскопки. Архитектура.—Изучить финикійское искусство удалось, главнымъ образомъ, не въ самой Финикіи. Произведенныя въ ней изысканія и раскопки не дали такихъ блестящихъ результатовъ, какъ въ Египтѣ или въ Ассиріи. То же можно сказать и относительно Карѳагена. Напротивъ того, островъ Кипръ, лежащій противъ береговъ Сиріи, на которомъ финикіяне основали нѣсколько большихъ городовъ, обогатилъ исторію искусства многими памятниками. Около X вѣка до Р. Хр. тамъ поселились греки, благодаря чему явилась возможность изучить одну изъ любопытнѣйшихъ точекъ соприкоснове-

нія между восточнымъ, уже вполне развившимся, искусствомъ и первоначальнымъ эллинскимъ. Многіе изслѣдователи, преимущественно американскій консулъ Чеснола, Колонно-Чеккальди и др., съ 1860 года отрыли въ разныхъ частяхъ острова зданія и некрополи; наиболѣе цѣнныя вещи, добытыя при этихъ раскопкахъ, поступили въ нью-іоркскій столичный музей. Сверхъ того, въ Греціи, Италіи, даже Галліи были найдены въ разныхъ мѣстахъ предметы, занесенные туда финикійскою торговлею.

Финикійская архитектура не заслуживаетъ того, чтобы мы остановились здѣсь на ней съ большимъ вниманіемъ. Жалкіе ея остатки, дошедшіе до насъ, свидѣтельствуютъ о наклонности здѣшнихъ къ употребленію матеріаловъ значительнаго размѣра, громадныхъ камней, поражающихъ своею массивностью. Изъ такихъ камней были сложены, напр., городскія стѣны въ Арадѣ. Храмы Амрита (въ Финикіи), Голгоса (на Кипрѣ) и др. были вообще небольшого размѣра; ихъ колонны иногда напоминаютъ будущія дорическія и іоническія колонны Греціи, но далеко уступаютъ имъ въ стройности и изяществѣ. Утилитарныя сооруженія, которыми практическій духъ финикіянъ заставлялъ ихъ заниматься предпочтительно, напр., портовые молы, таковы, что художественность играетъ въ нихъ лишь второстепенную роль.

Вывозныя художественныя произведенія. Скульптура.—Во времена господства Тира и Сидона, которымъ по очереди принадлежало первенство, финикіяне долгое время были хозяевами Средиземнаго моря. Впослѣдствіи ихъ могущество ослабло; другіе народы нахлынули на море и населили его острова; финикіянамъ пришлось столкнуться съ греческимъ и этрурскимъ флотами. Впрочемъ, Карфагенъ, обширная финикійская колонія на сѣверѣ Африки, долгое время отстаивалъ свою независимость; только Риму удалось сокрушить его. Въ теченіе многихъ вѣковъ своей славы финикіяне основывали торговые склады повсюду на берегахъ Средиземнаго моря, отъ устьевъ Понта Евксинскаго и до Гибралтарскаго пролива. Дерзкая алчность побудила финикіянъ пуститься даже за предѣлы Средиземнаго моря въ океанъ, котораго древніе такъ страшились; на сѣверѣ они доходили до береговъ Британіи, на югѣ объѣхали вокругъ Африки. Въ своихъ дальнихъ странствованіяхъ они извлекали изъ каждой мѣстности какія-нибудь богатства: ѣздили добывать олово, необходимое при выдѣлкѣ бронзы; похищали даже молодыхъ дѣвушекъ и дѣтей, которыхъ продавали въ другія страны, какъ рабовъ; вмѣстѣ съ этимъ, они распродавали свои произведенія, а также и тѣ, которыя получали изъ Оивъ, Ниневіи и Вавилона. Благодаря имъ, Западъ завелъ сношенія съ Востокомъ.

Среди различныхъ предметовъ финикійской торговли находились и художественныя произведенія. Однако, изъ этого не слѣдуетъ, чтобы у финикіянъ художественный вкусъ былъ особенно развитъ; что касается до образныхъ искусствъ, то они заимствовали для нихъ образцы отъ Ассиріи и Египта, видоизмѣняли и комбинировали разнымъ образомъ, но вносили въ свои произведенія очень мало самостоятельнаго. Дикіе народы Запада были большіе охотники до религіозныхъ изображеній: финикіяне старались удовлетворять своихъ кліентовъ и, какъ было остроумно замѣчено, «фабриковали боговъ для развозной продажи». Кромѣ того, они выдѣлывали бронзовыя вазы, стеклянныя вещи и другіе предметы, въ изготовленіи которыхъ были особенно искусны. Изошрившись въ подражаніи, они впослѣдствіи, когда возникло греческое искусство, стали подражать и ему такъ же, какъ подражали искусствамъ египетскому и ассирійскому.

Чужеземные элементы, господствовавшіе въ Финикіи, отразились въ различной степени и въ ея скульптурѣ. Въ самой Сиріи было найдено особенно много терракотовыхъ статуэтокъ *), а также громадныхъ саркофаговъ, имѣющихъ форму тѣла и получившихъ названіе антропидовъ (образцы ихъ находятся въ Луврскомъ музеѣ). Всѣ эти произведенія лишены оригинальности; художникъ, повидимому, совершенно не заботился о томъ, чтобы передать подлинныя черты покойника и хотя бы даже его племенную типичность. На Кипрѣ, гдѣ скульптурные памятники открыты въ изобиліи, стиль ихъ нѣсколько иной (рис. 6). Одежда, прическа, густыя, завитыя въ локоны бороды большихъ статуй, найденныхъ Чеснолою, имѣютъ большое сходство со встрѣчающимися на ассирійскихъ барельефахъ; однако, послѣдніе скопированы не рабски, или, говоря точнѣе, не скопирована ихъ черезъ



Рис. 6.

Кипрская статуя.
(Нью-іоркскій музей).

*) См. соч. Гёзе: «Les figurines antiques en terre cuite de Musée du Louvre» и «Catalogue des terres cuites antiques du Louvre», 1882.

чуръ сильная моделировка. Встрѣчаются подражанія и египетской скульптурѣ, причемъ во всѣхъ этихъ заимствованіяхъ чувствуется уже греческое вліяніе. Оно сказывается на каждомъ шагу какъ въ позахъ фигуръ, такъ и въ выраженіи лицъ, что и составляетъ главный интересъ этого кипрскаго искусства, въ одно и то же время азіатскаго и эллинскаго, произведенія котораго относятся, впрочемъ, къ весьма различнымъ эпохамъ. На ряду со статуями боговъ, главнымъ образомъ, Астарты, владычицы Кипра, найдены статуи ихъ жрецовъ и почитателей, а также множество терракоттъ, скрывавшихся въ гробницахъ.

Указанныя нами характерныя черты встрѣчаются и во всѣхъ произведеніяхъ художественной промышленности Финикіи и Кипра—въ керамическихъ издѣліяхъ, въ продуктахъ золотыхъ дѣлъ мастерства и въ тканяхъ. Финикіяне первые научились добывать изъ раковинъ пурпуровую краску, которою стали окрашивать свои матеріи. Выдѣлка стекла, изобрѣтеніе котораго приписывается финикіянамъ, производилась и въ Египтѣ; но они достигли въ этомъ дѣлѣ большого успѣха; ихъ цвѣтныя стекла поражаютъ живостью красокъ. Словомъ, хотя финикіяне создали сами лишь немногое, ихъ роль въ развитіи искусствъ была все-таки очень значительна.

Иудея.—Финикіяне имѣли подражателей въ самой Сиріи. У ихъ сосѣдей, евреевъ, эстетическое чувство было развито въ слабой степени. Сношенія этого народа съ Египтомъ и Ассирією не только не поселили въ немъ любви къ искусствамъ, но и внушили отвращеніе къ нимъ. Законъ Моисея очень опредѣленно воспрещаетъ производить какія бы то ни было изображенія живыхъ существъ. Хотя Іегова и повелѣлъ помѣстить на ковчегѣ завѣта двухъ золотыхъ херувимовъ, которые, повидимому, были не что иное, какъ копіи крылатыхъ животныхъ, столь часто встрѣчающихся въ ассирійскомъ искусствѣ, однако самое исключеніе это служитъ подкрѣпленіемъ закона, и палестинскіе евреи свято соблюдали его. Такимъ образомъ, задача скульптуры ограничивалась убогою орнаментикою. Что касается архитектуры, то и въ ней не было у евреевъ ничего оригинальнаго. Когда Соломонъ въ XI вѣкѣ до Р. Хр. задумалъ соорудить великолѣпный храмъ Іеговы, онъ обратился къ тирскому царю Хираму; Финикія доставила ему какъ художниковъ и рабочихъ, такъ и матеріалы. Этотъ храмъ, нѣсколько разъ подвергавшійся разрушенію и столько же разъ возстановленный, былъ окончательно уничтоженъ Титомъ при взятіи имъ Іерусалима. Тѣмъ не менѣе, благодаря описаніямъ, находимымъ въ Библии, и кое-какимъ остаткамъ фундамента іерусалимскаго храма, получилась возможность опредѣлить его размѣры и расположеніе*). Что же касается до гробницъ

*) См. Де-Ворюе, «Le Temple de Jérusalem», 1864, и де-Сольси, «Histoire de l'art judaïque», 1858.

іудейскихъ царей, которыя, по мнѣнію Сольси, были имъ открыты, то ихъ слѣдуетъ признать памятниками болѣе поздняго времени.

Персія *).—Изъ народовъ, искусство которыхъ развилось только благодаря заимствованіямъ, укажемъ еще на мидянъ и персовъ, принадлежавшихъ къ арійскому племени и обитавшихъ въ восточной части бассейна Тигра и Евфрата. Покоренные ниневійскими царями, они впослѣдствіи свергли ихъ иго. Сначала господствовали мидяне, а потомъ, начиная съ VI вѣка, персы, распространившіе свое владычество на Малую Азію и Египетъ и угрожавшіе Греціи. Чужеземныя вліянія уже замѣтны въ памятникахъ долины Польшваръ-Руда, относящихся ко временамъ Кира и его прямыхъ наслѣдниковъ (къ VII стол.); одни изъ нихъ напоминаютъ ликійскія постройки, другіе—греческія. Главнѣйшіе суть гробницы отца и матери Кира, Камбиза и Манданы, и дворецъ самого Кира. Въ слѣдовавшемъ затѣмъ вѣкѣ столицею сдѣлался Персеполь, и стиль сооруженій измѣнился. Покоривъ себѣ Египетъ, персы стали подражать египетской архитектурѣ, перемѣшивая ея элементы съ тѣмъ, что заимствовали отъ народовъ Малой Азіи, главнымъ образомъ, отъ іоническихъ грековъ. Наддверныя украшенія во дворцахъ Персеполя—египетскія; орнаментація колоннъ—того же характера, но по своей формѣ онѣ—греко-іоническія. Однако, къ этимъ чужеземнымъ элементамъ примѣшиваются мѣстные, каково, напр., употребленіе кирпича, которымъ персы пользовались преимущественно для возведенія куполовъ. Что касается до персидской скульптуры, то она нерѣдко напоминаетъ ассирійскую, но съ меньшею утрировкой лѣпки. Фризъ на сводахъ дворца Дарія, искусно реставрированный, свидѣтельствуетъ о томъ, что персы, подобно ассирійцамъ, покрывали кирпичи разноцвѣтною эмалью. Позже, въ первые вѣка христіанства, Персія сдѣлалась снова независимою и могущественною подъ властью Сассанидовъ (въ III-й вѣкѣ по Р. Хр.). Развалины Діарбекира и въ особенности Ктезифона даютъ понятіе объ искусствѣ Сассанидовъ: мы находимъ у нихъ слегка коническій куполь и подковообразную арку, которымъ суждено было распространиться отъ нихъ по сосѣднимъ странамъ. Искусство Сассанидовъ, съ одной стороны, имѣетъ нѣчто общее съ древнимъ мѣстнымъ искусствомъ, съ другой—отражаетъ въ себѣ греко-римское вліяніе. Это смѣшеніе стилей, эти чужеземныя заимствованія, чувствуются въ многочисленныхъ скульптурныхъ изображеніяхъ, высѣченныхъ на скалахъ и представляющихъ подвиги царей, ихъ битвы и ихъ охоты.

*) См. Коста и Фландрена, «Voyage en Perse», 8 т., 1851, и Дъелафуа, «L'art antique de la Perse», 1864—86.

ГЛАВА II.

Происхожденіе греческаго искусства. Его архаическій періодъ *).

Страна и народъ.—Сама природа, повидимому, предназначила Грецію къ той великой роли, которую она играла въ развитіи цивилизації. По своему географическому положенію, Греція одинаково близка къ Востоку и къ Западу, подвергшимся ея вліянію: ея изрѣзанные берега изобилуютъ бухтами и гаванями; отовсюду, едва отплывешь отъ земли, видны на горизонтѣ острова, у которыхъ корабль, въ случаѣ опасности, можетъ найти себѣ пристанище. Поэтому греки были издавна смѣлыми мореплавателями; они любили море и, извлекая изъ него выгоды, понимали его красоту и поэзію, подмѣчали разнообразіе его явленій и мѣняющіеся тона его красокъ. Приключенія и бури не страшили ихъ: избѣгнувъ кораблекрушенія, они тотчасъ же пускались снова въ путь. Такими являются они въ Одиссеѣ, въ этой поэмѣ, повѣствующей о морѣ и о долгихъ странствованіяхъ, въ этой эпопеѣ преимущественно первобытной Греціи. Изъ густо-населенныхъ ея областей, изъ богатыхъ городовъ, то-и-дѣло отправлялись толпы эмигрантовъ, не бѣдныхъ и робкихъ, но полныхъ блестящихъ надеждъ: взявъ съ собою священный огонь съ родного алтаря, предводительствуемые людьми, которыхъ указали имъ боги, они отправлялись въ чужія страны, часто очень дальнія, основывали тамъ новые города и, такимъ образомъ, мало-по-малу распространились по всему Средиземному морю, разнося повсюду свои учрежденія и искусства.

Природа Греціи какъ-бы нарочно создана для народа, полного жизни и проникнутаго любовью къ прекрасному. Въмѣсто однообразныхъ равнинъ и палящаго зноя Египта и Ассиріи, въ этой странѣ почти вездѣ высятся горы и холмы, разнообразящіе мѣстность; здѣсь все залито яркимъ, гармоничнымъ свѣтомъ, въ которомъ ясно вырисовываются контуры предметовъ, и который будитъ отрадные и свѣтлыя идеи; здѣсь климатъ вообще болѣе умѣренный, чѣмъ въ долинѣ Нила и въ Месопотаміи, не располагающій къ лѣни. Любимое божество грековъ—солнце, озаряющее и живящее міръ; въ минутѣ смерти самую

*) См. Rayet, «Monuments de l'art antique», 1884, Collignon, «Archéologie grecque» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts») съ многочисленными указаніями на другія сочиненія. Подробную библиографію всего касающагося до греческаго искусства можно найти въ «Manuel de philologie classique» Рейнаха; см. въ особенности прибавленія къ этому труду, изд. въ 1884 г. О начальной порѣ греческаго искусства см. Dumont, «Les céramiques de la Grèce propre».

тяжкою мукою было для грековъ разставаться со свѣтомъ. Они живо чувствовали прелесть природы. Въ ихъ литературѣ встрѣчаются описанія, полныя удивительной поэзіи и свѣжести; такова, напр., одна сцена изъ «Эдипа въ Колонѣ» Софокла, въ которой хоръ прославляетъ красоту Аттики.

Племена, населявшія Грецію, были арійскаго корня, но въ ихъ исторіи произошло нѣсколько переселеній. Нѣкогда, въ эпоху, начало которой не поддается опредѣленію, греческія области были населены пелазгами; ихъ смѣнили потомъ эллины, дѣлившіеся на двѣ большія вѣтви—на дорійцевъ и іонійцевъ. У этихъ племенъ, насколько извѣстно ихъ прошлое, замѣчаются одни и тѣ же свойства: предприимчивость, смысленность, уваженіе къ человѣческой личности и любовь къ свободѣ. Въ Греціи, которую почвенныя условія дѣлили на множество мелкихъ областей, нельзя было образоваться такимъ большимъ государствамъ, какъ въ равнинахъ Нила и Евфрата: каждая мелкая область жила своею особою жизнью; основывались отдѣльные города, изъ которыхъ каждый имѣлъ своихъ боговъ, свои учрежденія, свои нравы, и нисколько не походилъ на сосѣдній городъ. Благодаря этому, возникло много государствъ, имѣвшихъ различную судьбу; между ними происходило постоянное соревнованіе, пробуждавшее дѣятельность въ самыхъ разнообразныхъ ея формахъ. Цивилизація этихъ государствъ была столь же различна, какъ структура и видъ занимаемыхъ ими областей. То же можно сказать и относительно искусства: въ каждомъ большомъ городѣ являлись своя школа и свои художники.

Слѣды первобытнаго искусства.—Во многихъ пунктахъ греческаго міра до сей поры сохранились остатки городскихъ стѣнъ и другихъ построекъ, относящихся къ весьма древней эпохѣ. Эти сооруженія грубы на видъ, но свидѣтельствуютъ уже о нѣкоторомъ прогрессѣ искусства, выказывающемся болѣе правильною кладкою огромныхъ камней, изъ которыхъ они состоятъ (рис. 7 на стр. 30). Раскопки, произведенныя въ послѣднія двадцать лѣтъ, даютъ возможность составить болѣе ясное, чѣмъ прежде, понятіе о состояніи искусства въ эту пору; таковы раскопки Шлимана въ Гиссарликѣ (въ Троѣ), въ Микенахъ и въ Тиринѣ *), изслѣдованія Фукѣ, Горсѣ и Мамѣ на Санторинѣ и друг. Предметы всякаго рода—вазы, оружіе, украшенія и т. п.,—найденные въ первомъ городѣ Гиссарлика, не носятъ на себѣ ни малѣйшихъ признаковъ ассирійскаго или финикійскаго вліянія и относятся приблизительно къ XVII в. до Р. Хр. То же можно сказать и о находкахъ

*) См. Schliemann: «Trojanische Altertümer» 1874, «Mykenae» 1878; «Plios» 1880; «Orchomenos» 1881, «Troja» 1884; «Ilios, ville et pays des troyens», изд. Didot, 1886; «Tiryns» 1885.—Историческіе выводы Шлимана отчасти оспариваетъ Шухардтъ въ «Schliemanns Ausgrabungen» 1893.

на Санторинѣ. Въ Микенахъ культура оказывается уже болѣе высокою, чѣмъ въ Троѣ и на Санторинѣ; тѣмъ не менѣе, она представляется происшедшею отъ ихъ культуры и ея дальнѣйшимъ развитіемъ. Однако, съ другой стороны, въ ней замѣтно вліяніе Востока; это доказываютъ встрѣчающіяся въ ней изображенія сфинксовъ, грифовъ, львовъ и т. п. Памятники и предметы, найденные въ Микенахъ, относятся къ XIII или XII вѣку.

Гомеровская эпоха.—Въ извѣстный моментъ, въ континенталь-



Рис. 7.

Львиныя ворота въ Микенахъ.

ной Греціи произошло переселеніе племень, исходный пунктъ котораго находился въ гористомъ Эпирѣ. Нѣкоторые изъ племень, группировавшіеся вокругъ древняго святилища Зевса въ Додонѣ, перешли въ болѣе плодородную Θεσσαλίю. Мало-по-малу это движеніе сообщилося большинству греческихъ племень; одно изъ нихъ, дорійцы, пришедшіе съ сѣвера, двинулись въ Πελοπόννησος и овладѣли имъ. Вскорѣ континентальная Греція оказалась недостаточно обширною для скучившихся въ ней племень; тогда толпы эмигрантовъ отправились на берега Малой Азіи, гдѣ еще въ предшествовавшую пору утвердилось греко-іоническое племя. Основанныя ими тамъ колоніи не замедлили достигнуть цвѣтушаго состоянія. Въ это именно время, приблизительно въ X в. до Р. Хр., сложились поэмы Гомера, впервые рисующія предъ нами полную картину греческой цивилизаціи. Искусства играютъ въ ней уже видную роль *). Цари живутъ уже въ обширныхъ дворцахъ, блистаю-

*) См. Гельбига, «Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert», 1884, и статью Перро, въ «Revue de deux mondes» за іюль 1885 г.

щихъ золотомъ и серебромъ (дворецъ Алкиноя, «Одиссея», пѣснь VII); въ глубинѣ святилищъ стоятъ статуи боговъ, одѣтыя въ пышныя, расшитыя одежды; сосуды и оружіе украшаются изображеніями, въ которыхъ тѣсняются фигуры людей. Гомеръ («Иліада», п. XVIII) подробно описываетъ всѣ эпизоды, изображенные на щитѣ Ахиллеса. Если поэтъ и прикрашиваетъ дѣйствительность и воображаетъ себѣ такія произведенія, исполнять которыя искусство еще долго потомъ не было въ состояніи, то все-таки было бы ошибочно считать эти описанія единственно блестящими созданіями фантазіи; въ этомъ убѣждаютъ насъ украшенія финикійскихъ чашъ и кинжаловъ (найденныхъ въ Микенахъ), дающія лишь слабое понятіе о томъ, какова могла быть орнаментация на щитѣ Гомеровскаго героя.

Чужестранныя вліянія на греческое искусство.—Греческое искусство, какимъ является оно въ поэмахъ Гомера, совершенно проникнуто восточнымъ вліяніемъ. Самые красивые изъ упомянутыхъ въ нихъ предметовъ, самыя роскошныя ткани,—продукты Тира и Сидона. Съ XV вѣка до Р. Хр. греки находились въ сношеніяхъ съ Египтомъ, о чемъ свидѣлствуютъ памятники Өивъ. Кромѣ того, въ нѣсколькихъ часахъ разстоянія отъ береговъ Малой Азіи простирались обширныя области, въ которыхъ утвердился ассирійская цивилизация; нѣкоторые изъ племенъ, обитавшихъ въ этихъ областяхъ и смѣшавшихся съ малоазійскими греками, лидійцы, фригійцы и ликійцы, сдѣлались, такимъ образомъ, посредниками между Греціей и Востокомъ. Эллинскія сказанія о Кадмѣ, Дарданѣ и др. нерѣдко отзываются этими иноземными вліяніями. Поэтому не удивительно, что и греческое искусство вначалѣ носило на себѣ восточный отпечатокъ; это положительно доказываютъ также недавнія открытія, а равно и изученіе древнихъ сосудовъ и особенно терракоттъ. Есть такія украшенія, такіе художественные мотивы, переходъ которыхъ можно прослѣдить, такъ сказать, шагъ за шагомъ отъ Өивъ или Ниневіи до самаго сердца Греціи; есть человѣческія фигуры, экзотическія по своимъ деталямъ. Но преувеличивать означенное вліяніе, какъ это иногда дѣлается, не слѣдуетъ. Хотя иноземныя искусства и доставляли грекамъ матеріалы и образцы, однако, греки пользовались ими не безъ разбора: не ограничиваясь ролью копировальщиковъ, они еще съ ранней поры вносили свою фантазію во все, что приходило къ нимъ извнѣ. Что касается до архитектуры, то въ Египтѣ и Азіи можно найти зародыши греческихъ колоннъ и капителей, но мы не видимъ тамъ нигдѣ ни гармоничной концепціи орденовъ, ни того красиваго расположенія колоннъ, которымъ отличаются греческіе храмы. Въ Египтѣ колонны ставились только внутри зданій, въ Ассиріи ихъ употребленіе было ограничено, и только въ Греціи онѣ стали впервые группироваться вокругъ храмовъ

и образовывать портики, въ которые проникаютъ и въ которыхъ играютъ лучи солнца. Зданіе въ Греціи утрачиваетъ массивность, которою отличаются постройки Оивъ и Ниневіи, и, благодаря удачной разстановкѣ этихъ подпоръ снаружи, оно, такъ сказать, одухотворяется и живетъ. Равнымъ образомъ, если мы бросимъ взглядъ на пластическія искусства, то и въ нихъ мы замѣтимъ еще въ раннюю ихъ пору оригинальность греческихъ художниковъ въ выборѣ и воспроизведеніи человѣческихъ типовъ; они стараются передавать фигуру человѣка такую, какою она представляется ихъ глазамъ.

Всѣ эти черты греческаго генія выказываются еще въ поэмахъ Гомера. Хотя греки того времени создавали только грубыя и несовершенныя изображенія, однако, богатая фантазія этого народа прозрѣвала тотъ высокій идеалъ, который потомъ его скульпторы стремились изъ вѣка въ вѣкъ воплощать во всемъ блескѣ. Гомеръ прославляетъ красоту и ея могущественныя чары съ поэтичностью, въ которой онъ не былъ превзойденъ никѣмъ. Когда Елена появляется на укрѣпленіяхъ Трои, даже мудрые старцы не въ силахъ проклинать эту женщину, причину гибели ихъ родного города. «Нельзя возмущаться тѣмъ, что изъ-за такой женщины греки и троянцы терпѣливо переносятъ страшныя муки: она походитъ на безсмертныхъ богинь. Но какъ ни красива она, пусть возвратится на греческія суда, дабы не погубить насъ и нашихъ дѣтей».

Одаренные отъ природы художественнымъ чувствомъ, греки создали мифологію, проникнутую этимъ чувствомъ и способствовавшую его развитію. Олицетворяя своихъ боговъ, они лишь рѣдко, да и то въ самую первую пору, прибѣгали къ чудовищнымъ комбинаціямъ формъ человѣка и животныхъ, столь частымъ въ Египтѣ и Ассиріи; воображенію грековъ божество представлялось въ человѣческомъ образѣ, въ высшей степени совершенномъ. Очеловѣченная такимъ воззрѣніемъ религія покровительствовала искусству и была его вдохновительницею; чтобы изваять статую Зевса или Аѣины, скульпторъ выбиралъ изъ окружавшей его дѣйствительности элементы прекраснаго, которыми такъ изобиловала красивая и изящная греческая раса, и гармонически соединялъ ихъ въ одно цѣлое; архитекторъ, соорудившій жилище для божества, смотрѣлъ на храмъ, какъ на высшій типъ архитектурнаго произведенія, и прилагалъ всѣ усилія свои къ тому, чтобы онъ вышелъ безукоризненнымъ. Вслѣдствіе этого греческое искусство было самымъ прогрессивнымъ изъ всѣхъ: изъ поколѣнія въ поколѣніе оно измѣнялось, развивалось, принимало все новыя и новыя формы, между которыми легко уловить взаимную связь; его исторія походитъ на судьбу человѣка, который, по строгимъ законамъ природы, рождается, растетъ и достигаетъ полного расцвѣта силъ и красоты.

Главные центры греческаго искусства.—Приблизительно съ VIII по V вѣкъ греческое искусство переживаетъ періодъ отрочества—тотъ періодъ, который принято называть неопредѣленнымъ терминомъ «архаическій», и къ которому принято относить произведенія, весьма различныя по времени и качеству. Съ этой поры въ Греціи образуется столько же художественныхъ центровъ, сколько и большихъ городовъ, такъ что для изученія сохранившихся отъ этой эпохи памятниковъ приходится обращаться то въ Пелопоннесъ, то въ Аттику, то чрезъ архипелагъ въ Азію, въ Сицилію или въ южную Италію (Великую Грецію).

По берегамъ Малой Азіи, въ двѣнадцати городахъ іоническаго союза, Милетъ, Ефесъ, Хіосъ, Самосъ и др., эллинская цивилизація развилась блестящимъ образомъ. Въ Ефесѣ находилось главное святилище союза, храмъ Артемиды (VI вѣка), созданіе Херсифрона и Метагена; въ Хіосѣ, съ конца VII вѣка, трудится семейство искусныхъ художниковъ, обрабатывающихъ мраморъ, славнѣйшими изъ которыхъ были Бупаль, Аеенидъ, Архермъ, Миккиадъ; на Самосѣ, въ VII вѣкѣ, Ройкъ и Θεодоръ изобрѣли, какъ гласитъ преданіе, литье изъ бронзы; благодаря имъ образовалась знаменитая школа, распространившая свое вліяніе на далекіе края. Дорическій островъ Критъ былъ также однимъ изъ разсадниковъ греческой скульптуры: тамъ работалъ знаменитый сказочный ваятель Дедалъ; оттуда отправились въ Пелопоннесъ распространять и преподавать свое искусство два знаменитыхъ легендарныхъ скульптора, Дипойнтъ и Скиллидъ (VI в.).

Сколько городовъ, столько же и школъ возникло въ Пелопоннесѣ. Коринѣ, который, благодаря географическому положенію своему, былъ однимъ изъ главныхъ торговыхъ пунктовъ Греціи, способствовалъ установленію правилъ архитектуры. Сосѣдній съ нимъ Сикіонъ славился скульпторами: уроженцы его, Телефанъ и Бутадъ, если вѣрить нѣкоторымъ греческимъ легендамъ, изобрѣли пластику и живопись. Когда же туда переселились Дипойнтъ и Скиллидъ, тамъ образовалась знаменитая школа, лучшимъ представителемъ которой былъ Канахъ. Въ Аргосѣ, изъ мастерской Агелада вышли такіе художники, какъ Фидій Миронъ и Поликлеть. Близъ береговъ Аттики, на островѣ Эгинѣ, возникла школа скульпторовъ, основанная Смилидомъ и бывшая въ концѣ VI и въ началѣ X вѣка одною изъ наиболѣе дѣятельныхъ; среди ея художниковъ особенно извѣстенъ Онатъ своимъ мастерствомъ работать изъ мѣди и компоновать группы сражающихся. Далѣе, на Западѣ, однимъ изъ центровъ эллинской жизни сдѣлалась, благодаря происходившимъ въ ней играмъ, Олимпія, гдѣ находился храмъ Зевса. Этотъ священный городъ впослѣдствіи превратился въ родъ обширнаго музея, переполненнаго памятниками всѣхъ отраслей искусства.

Въ Пелопоннесѣ главнымъ городомъ дорійцевъ была Спарта. Основанная воинами и управляемая такими учрежденіями, которыя каждаго гражданина дѣлали мужественнымъ солдатомъ, Спарта, по-видимому, не представляла собою благопріятной почвы для художествъ. Немного позже историкъ Оукидидъ писалъ: «Если когда-либо Лакедемонъ опустѣетъ, то хотя бы тамъ остались храмы и мѣста, занятыя зданіями, потомство съ трудомъ повѣритъ въ столь прославленное могущество спартанскаго народа... На самомъ дѣлѣ, это—не городъ, а скорѣе совокупность деревень, въ которыхъ было бы напрасно искать великолѣпныхъ храмовъ и другихъ памятниковъ». Этотъ отзывъ Оукидида подтверждается тѣмъ, что въ мѣстности древней Спарты въ настоящее время исчезли даже развалины; однако, по словамъ другихъ писателей, въ ней насчитывалось нѣкогда до пятидесяти-четырехъ храмовъ. Такимъ образомъ, какъ архитектура, такъ и скульптура, не были тамъ въ пренебреженіи; это доказываютъ и прекрасныя архаическія стеллы, найденныя въ окрестностяхъ города. Изъ художниковъ спартанской школы особенно славился Гитіадъ, скульпторъ, архитекторъ и поэтъ, жившій въ VI вѣкѣ. Одна только живопись не пользовалась уваженіемъ въ Спартѣ, такъ какъ Ликургъ запретилъ разрисовывать одежды на томъ основаніи, что краски способны возбуждать чувственность.

Въ континентальной Греціи средоточіемъ искусства становился большой іоническій городъ Аѣины.—Къ такой роли онъ былъ предназначенъ своимъ географическимъ положеніемъ. Аттика обладаетъ со стороны архипелага тремя портами: Пиреемъ, Мунихією и Фалеромъ, облегчающими ей сношенія съ Азіей, а со стороны суши окружена и защищена горами Гиметомъ, Пентеликономъ и Парнасомъ. Въ срединѣ равнины высилась священная скала, акрополь, гдѣ Аѣина и Посейдонъ оспаривали другу у друга право покровительства надъ рождающимся городомъ. Нигдѣ греческій геній не выказался съ такимъ блескомъ, тонкостью и граціей, какъ здѣсь. Въ VI вѣкѣ, благодаря демократическимъ установленіямъ, введеннымъ Солономъ, Аѣины начинаютъ возвышаться. Пизистратъ, захватившій на время власть въ свои руки, предается заботамъ о величіи этого города. Онъ покровительствуетъ наукамъ и искусствамъ; благодаря его стараніямъ собираются и приводятся въ порядокъ гомеровскія поэмы; для него работаютъ архитекторы Антистатъ, Каллесхръ, Антимахидъ и Поринъ, начавшіе постройку громаднаго храма Юпитера Олимпійскаго и соорудившіе храмъ Аѣинъ, остатки фундамента котораго найдены на акрополѣ. Въ то же время возникаетъ первая школа аттической скульптуры, представителями которой являются Эндой, Антеноръ, Критій и Нesiотъ, а впоследствии Каламисъ, современникъ Фидія, придерживавшійся, однако,

старинныхъ традицій. Вмѣстѣ съ названными художниками надъ украшеніемъ акрополя трудятся иностранные скульпторы, каковы, напр., Архермъ и Онатъ. Освободившись отъ тиранинъ Пизистратидовъ, Аѣины руководятъ геройской борьбой Греціи съ персами и приобрѣтаютъ первенство въ эллинскомъ мірѣ, которое оспариваетъ у нихъ только Спарта. Люди, ставшіе во главѣ правленія, подобно Пизистрату любятъ словесность и искусства. Кимонъ, съ 471 по 449 годъ почти непрерывно руководящій судьбою Аѣинъ, покровительствуетъ Эсхилу, въ трагедіи котораго «Персы» прославляются національныя побѣды; Кимонъ приказываетъ воздвигнуть храмъ Тезею и привлекаетъ съ Фасоса въ Аѣины живописца Полигнота, который воспроизводитъ своею кистью древнія греческія легенды—эпизоды троянской войны. Полигнотъ, по словамъ Плинія Старшаго, первый сталъ изображать женщинъ въ ихъ уборахъ, въ ихъ роскошно вышитыхъ одеждахъ и разнообразныхъ прическахъ. Онъ бросилъ традиціонную манеру придавать чертамъ лица представленныхъ фигуръ неподвижность и суровость, открылъ имъ уста, заставилъ ихъ улыбаться.

Памятники архаическаго искусства. — Судить объ искусствѣ этой эпохи мы можемъ не только на основаніи

свидѣтельствъ писателей, но и по памятникамъ, разсѣянными во всѣхъ краяхъ греческаго міра. Такимъ образомъ можно прослѣдить шагъ за шагомъ развитіе архитектуры. Образуются ордена: дорическій, простой и массивный (рис. 8), и іоническій, изящный и роскошный (рис. 9); на первый изъ нихъ греки смотрѣли какъ на выраженіе мужской силы, на второй— какъ на выраженіе женской граціи; коринтскій орденъ долженъ былъ явиться позже. Въ разсматриваемый нами періодъ преобладаетъ дорическій стиль. Вокругъ стѣнъ четырехугольнаго храма образуются портики, поддерживаемые колоннами, которыя, начинаясь у передней и задней сторонъ храма, длинными рядами идутъ параллельно боковымъ стѣнамъ; получается такъ называемый периптерическій (кругокрылый) храмъ, колоннады котораго напоминали грекамъ птичьи крылья (рис. 11). Передъ храмомъ сооружается большой алтарь, на которомъ сожигается жертвенное мясо; само зданіе раздѣляется на «пронаосъ» или притворъ и на «наосъ» или святилище; къ этимъ частямъ иногда

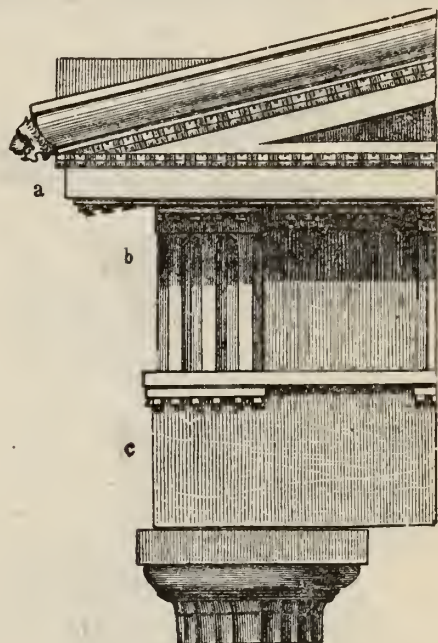


Рис. 8.

Дорическій орденъ.

a—карнизъ и уголь фронтона,
b—фризъ, c—архитравъ.

присоединяется «описеодомъ», задняя зала для храненія сокровищъ, приносимыхъ въ даръ божеству. Въ самыхъ роскошныхъ храмахъ двойная колоннада, поддерживающая верхній этажъ, дѣлила святилище на три части; въ глубинѣ средней части ставилась статуя бога или богини. Воздухъ и свѣтъ проникали внутрь чрезъ отверстіе въ двухскатной крышѣ. Снаружи храмъ раскрашивался въ яркіе, но

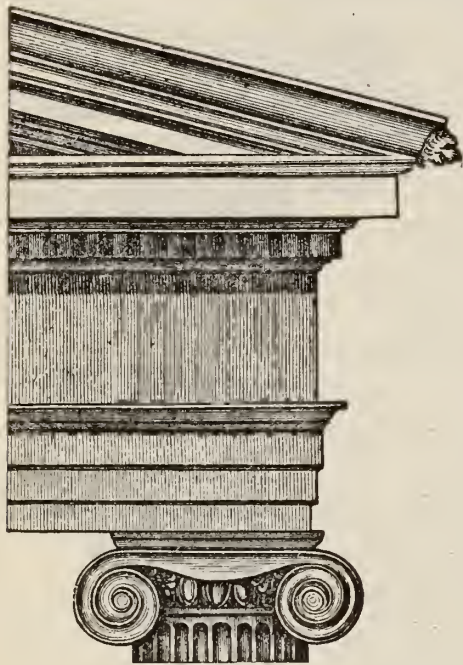


Рис. 9.
Ионическій орденъ.

подобранные со вкусомъ цвѣта, благодаря которымъ линіи зданія выдѣлялись *). Наиболѣе древніе храмы, развалины которыхъ дошли до нашихъ дней, еще тяжелы и коренасты; таковъ, напр., храмъ въ Коринѣѣ. Но въ храмахъ Сициліи, Сиракузъ и Селинунта, на югѣ Италіи, равно какъ и въ храмахъ Пестума и Метапонта, въ Эгинскомъ храмѣ и въ аѣинскомъ храмѣ Тезея (принадлежность его Тезею сомнительна), въ отдѣльныхъ частяхъ зданій виденъ постепенный переходъ къ болѣе легкимъ и тонкимъ формамъ; колонны, сохраняя свой мощный видъ, становятся все выше и выше.

Точно такъ же совершенствовалась и скульптура. Въ первое время греки, желая изобразить того или другого бога, довольствовались тѣмъ, что брали камень и водружали его въ землю. Потомъ они

стали пытаться обозначать члены человѣческаго тѣла. Такимъ образомъ явились «ксоаны», съ «закрытыми глазами и повисшими вдоль туловища и прилипшими къ нему руками», какъ говорится у одного древняго писателя. Тѣ изъ такихъ древнихъ истукановъ, которые были раскрашиваемы и облекались въ одежду, еще долгое время спустя были предметами поклоненія, какъ, напр., деревянная Аѣина, хранившаяся въ Аѣинахъ, въ Эрехѣейонѣ. Другая статуя, относящаяся къ болѣе позднему времени, но не дальше чѣмъ къ VI вѣку, Артемида (?) Делосская, можетъ дать понятіе объ этихъ первыхъ попыткахъ скульптуры. Но наступилъ моментъ, когда нѣкій смѣлый художникъ разбилъ цѣпи, сковывавшія фигуру, и отдѣлилъ ея члены отъ тѣла. Художникъ этотъ сдѣлался легендарнымъ героемъ. «Дедалъ—пишетъ историкъ Діодоръ Сицилійскій—до такой степени превосходилъ всѣхъ другихъ людей,

*) Было бы неудобно, за недостаткомъ мѣста, вдаваться здѣсь въ подробное описаніе ордеровъ и плана греческихъ храмовъ. См. Collignon, «Archéologie grecque» (въ «Biblioth. de l'enseignement des beaux-arts»).

что про него сложились удивительные рассказы. Статуи, которые онъ исполнялъ, говорятъ, были точно живыя: онѣ видѣли и ходили... Онъ первый открылъ имъ глаза, развязалъ у нихъ руки и ноги».

Нѣтъ ничего любопытнѣе того, какъ слѣдить съ этой поры за стремленіемъ искусства къ свободѣ и за его развитіемъ, приведшимъ, чрезъ нѣсколько поколѣній художниковъ, къ созданію удивительныхъ произведеній.

Прослѣдить всѣ ступени развитія мы здѣсь не можемъ, но считаемъ необходимымъ очертить при помощи нѣсколькихъ примѣровъ его общій ходъ. Въ концѣ VII или въ началѣ VI вѣка, какъ свидѣлствуютъ о томъ селиунтскіе метопы, мѣстные художники хотя и выказываютъ стремленіе къ передачѣ формъ и движеній, однако совершенно не имѣютъ понятія о пропорціональности. Фронтонныя фигуры эгинскаго храма (въ мюнхенской галлереѣ), относящіяся къ концу VI или къ началу V вѣка, уже вполне художественны: скульпторъ уже умѣетъ группировать сложныя сцены (Геркулесъ и его спутники, сражающіеся съ троянскимъ царемъ Лаомедонтомъ, и греки и троянцы, оспаривающіе другъ у друга трупъ Патрокла, рис. 10); онъ воспроизводитъ формы человѣческаго тѣла съ удивительною точностью и силою; только головы, исполненныя всѣ съ одной и той же модели, чужды происходящему дѣйствию. Чтобы достигъ совершенства, повидимому, недостаетъ только высшаго художественнаго чутія, которое сумѣло потомъ



Рис 10.
Западный фронтонъ эгинскаго храма Аеины.

гармонически соединить воедино качества различныхъ школъ. Дѣйствительно, уже въ то время существовало нѣсколько школъ, изъ которыхъ въ особенности три имѣли каждая свою собственную фizioномію. Ионическая школа Азіи, развившаяся въ странѣ болѣе роскошной и теплой, отличается изнѣженной граціей, лучшимъ примѣромъ которой могутъ служить барельефы памятника Гарпій, въ Ксанѣ, въ Ликии (находятся въ Британскомъ музеѣ). Аттическая школа съ ранней поры стремится къ нѣсколько сухой тонкости; составить себѣ понятіе о направленіи этой школы можно по барельефу, изображающему женщину, входящую на колесницу, и по нѣсколькимъ архаическимъ статуямъ богини Аѣины, недавно найденнымъ въ аѣинскомъ акрополѣ *). Дорическая школа, превосходство которой не подлежитъ никакому сомнѣнію, и къ которой примыкаютъ эгинскіе скульпторы, — самая сильная и реалистическая. Впрочемъ, всѣ три упомянутыя школы развивались одновременно, освобождаясь отъ иноземнаго вліянія.

Быстрота, съ какою совершенствовалась скульптура, объясняется любовью грековъ къ физической красотѣ и ея пониманіемъ. Крѣпкое тѣло, всѣ части котораго гармоничны между собою, всѣ движенія котораго гибки и изящны, было идеаломъ красоты у грековъ, и къ достиженію этого идеала была направлена вся система ихъ воспитанія. На національныхъ играхъ, происходившихъ у наиболѣе знаменитыхъ святилищъ, нерѣдко являлись въ качествѣ атлетовъ не профессиональные борцы, а лучшіе изъ гражданъ. Однимъ изъ призваній скульптуры было воспроизводить черты побѣдителей для сохраненія памяти о нихъ въ потомствѣ, и художники, занимаясь этимъ дѣломъ, пріучались изображать красивѣйшія человѣческія фигуры. Матеріалъ для подобныхъ работъ доставляло художнику ежедневное зрѣлище гимнастическихъ упражненій въ гимназіяхъ.

Изъ всѣхъ искусствъ меньше всего намъ извѣстна моментальная живопись. Ея произведенія, подверженныя разрушительному дѣйствію времени, погибли. Мы уже упомянули о Полигнотѣ, лучшія композиціи котораго, «Взятіе Трои» и «Улиссъ въ аду», находились въ Аѣинахъ и въ Дельфахъ; судить о нихъ можно только по рассказамъ древнихъ писателей. Этотъ пробѣлъ до нѣкоторой степени восполняютъ расписныя вазы, дошедшія до насъ въ большомъ количествѣ. Со времени глубокой древности въ Греціи повсюду было въ обычаѣ украшать узорами и фигурами глиняные сосуды. Эти рисунки, грубые на первыхъ порахъ, быстро совершенствовались. Тогда какъ гончаръ

*) См. статью Рейнаха въ «Gazette des beaux-arts» за 1886, а также статью Лена, «Bulletin de la correspondance hellenique», 1888 — 1890, и Ромайдеса-Кавадиаса, «Les musées d'Athènes», 1886—1888.

сообщалъ вазамъ самыя разнообразныя и оригинальныя формы, поражающія изяществомъ линій, живописецъ развивалъ на нихъ композиціи на сюжеты, взятые изъ міѳологіи, историческихъ легендъ и обыденной жизни. Нерѣдко то были очень тщательно исполненные рисунки, которые иногда снабжались подписью автора.

Въ Аѳинахъ, на большихъ празднествахъ въ честь національной богини, побѣдители въ играхъ получали въ награду вазы, называвшіяся «панаѳинейскими». Торговля распространяла греческія вазы въ далекіе края. Множество ихъ найдено въ Этруріи. Вначалѣ фигуры на нихъ были исполняемы вообще черною краскою на красномъ фонѣ. Эта манера письма была нѣсколько примитивна и архаична. Впослѣдствіи вазы стали декорироваться красными фигурами, рисующимися на черномъ фонѣ.

ГЛАВА III.

Греческое искусство при Периклѣ.

Аѳины въ эпоху Перикла. — Въ V вѣкѣ греческое искусство, а въ особенности аѳинское, достигаетъ своего апогея. Городу, руководившему борьбою съ персами, преимущественно принадлежала честь ея успѣшности. Онъ стоялъ во главѣ іоническаго союза, образованнаго для его самозащиты, и простиралъ свое вліяніе на весь эллинскій міръ. Въ самомъ городѣ окончательно восторжествовала демократія, но она состояла лишь изъ незначительнаго числа гражданъ; среди массы рабовъ и иностранцевъ, поселившихся въ Аттикѣ, аѳиняне представляли собою скорѣе аристократію, господству которой способствовали всѣ ихъ учрежденія.

Въ половинѣ V столѣтія во главѣ этого цвѣтущаго и могущественнаго города становится Периклъ. Не будучи тиранномъ, онъ управляетъ своими согражданами силою ума и краснорѣчія. Совершенно чуждый мелочнаго честолюбія, онъ ведетъ жизнь самую простую и умѣренную и, хотя любитъ власть, употребляетъ ее, однако, лишь для возвышенія Аѳинъ. При немъ все было направлено къ этой цѣли—и военное дѣло, и словесность, и высоко цѣнимыя имъ искусства. Будучи поощряемы Перикломъ, стекались съ разныхъ сторонъ въ Аѳины тѣ, для кого этотъ городъ представлялся интеллектуальнымъ центромъ Греціи,—историки, поэты, философы, ученые. Многіе изъ нихъ сдѣлались друзьями Перикла и его сотрудниками.

Фидій.—Въ области искусства идеями Перикла вдохновляется Фидій, родившійся въ Аѳинахъ въ началѣ V вѣка. Онъ становится душою всѣхъ предпріятій этого великаго человѣка. Около Фидія

тѣснятся отличные художники: его родственникъ, живописецъ Панойнъ, архитекторы Иктинъ, Калликратъ и Мнезиклъ, скульпторы Алкаментъ, Агоракритъ, Колотъ и др. Периклъ расточаетъ для нихъ средства, а народъ, одаренный отъ природы художественнымъ вкусомъ, относится къ нимъ съ восторгомъ. Впрочемъ, Периклъ и Фидій въ послѣдніе годы своей жизни лишились популярности: чтобы досадить политическому дѣятелю, стали преслѣдовать художника; Фидій былъ заподозрѣнъ въ утайкѣ части золота, выданнаго ему для изготовленія статуи Аѣины для Парѣенона; онъ опровергъ эту клевету, но враги не оставили его въ покоѣ и обвинили въ томъ, что на щитѣ богини онъ изобразилъ двѣ фигуры, изъ которыхъ одна была похожа на него самого, а другая на Перикла. По нѣкоторымъ свѣдѣніямъ, впрочемъ, не вполне достовернымъ, Фидій умеръ въ темницѣ (около 431-го года). Скоро и самъ Периклъ подвергся нападка: ему были поставлены въ вину первыя неудачи Пелопоннесской войны и чума, похитившая часть населенія Аттики; онъ умеръ въ печали, всѣми забытый. Но раньше наступленія этой темной поры, Аѣины успѣли украситься памятниками, въ которыхъ греческій геній выказался во всемъ своемъ блескѣ и зрѣлости. Въ цѣломъ мірѣ нѣтъ другого мѣста, гдѣ красота воплощалась бы въ болѣе совершенныхъ формахъ, чѣмъ на тѣсномъ холмѣ аѣинскаго акрополя.

Памятники аттической архитектуры.—Дорическій стиль достигаетъ въ Аѣинахъ высшаго, гармоничнаго развитія. Аѣинскіе архитекторы, не нарушая мощности этого стиля, придаютъ ему болѣе изящный и легкій видъ. Они увеличиваютъ высоту колоннъ настолько, насколько это возможно безъ ущерба для пропорцій зданія; они приводятъ капители къ правильной соразмѣрности и отводятъ орнаментации столько мѣста, сколько можетъ она занять, не уменьшая простоты и строгости общаго впечатлѣнія; во всемъ чувствуется сила, но она распределѣна повсюду равномерно и не выказывается чересчуръ въ каждой детали. Нигдѣ эти качества не обнаруживаются съ такою яростью, какъ въ Парѣенонѣ (рис. 11), храмъ Аѣины-Дѣвственницы, воздвигнутомъ на самой вершинѣ акрополя (оконченъ въ 437 г.). Строителемъ этого храма былъ Иктинъ. Размѣры Парѣенона (69,51 м × 30,86 м) меньше размѣровъ другихъ храмовъ, но все въ немъ рассчитано на то, чтобы приковывать вниманіе зрителя и вызывать впечатлѣніе величія. Превращенный въ Средніе Вѣка въ церковь, отчасти разрушенный при турецкомъ владычествѣ взрывомъ порохового склада (въ 1687 г.), лишившійся своихъ украшеній, Парѣенонъ сохраняетъ теперь лишь блѣдныя слѣды своей былой красоты. Въ томъ же стилѣ построены Мнезикломъ (въ 437—432 гг.) Пропилеи, образующіе монументальный входъ въ акрополь (рис. 12 и 13).

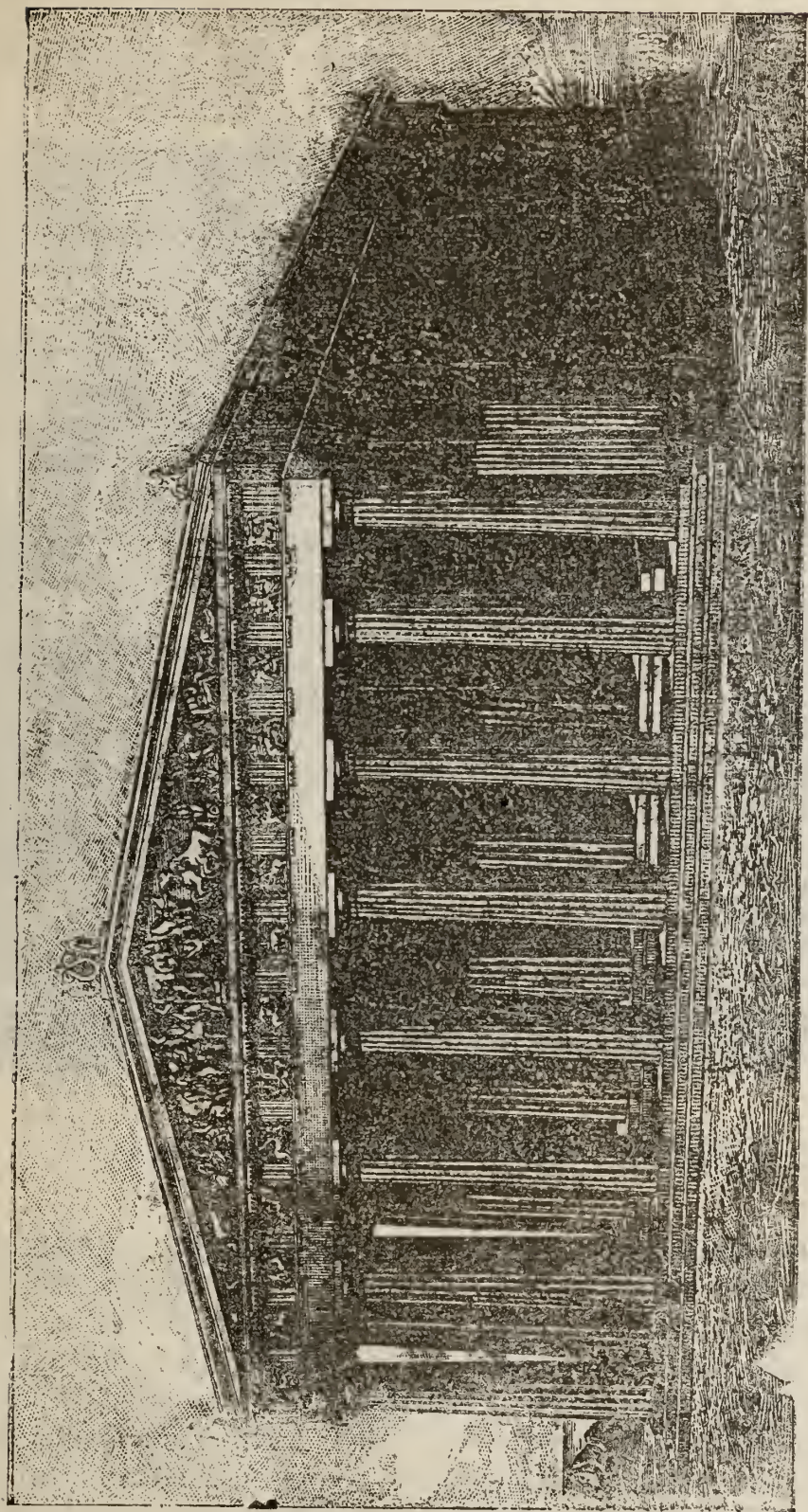


Рис. 11.
Паренонъ въ Афинахъ.
(Реставрація).

На ряду съ дорической архитектурой мы находимъ въ акрополѣ іоническую, щеголяющую разнообразіемъ своихъ линій и роскошью своей орнаментаціи. Въ Пропилеяхъ дорическій и іоническій стили соединены между собою: наружность зданія, въ которой особенно должна выражаться мощность, выдержана въ дорическомъ стилѣ, а

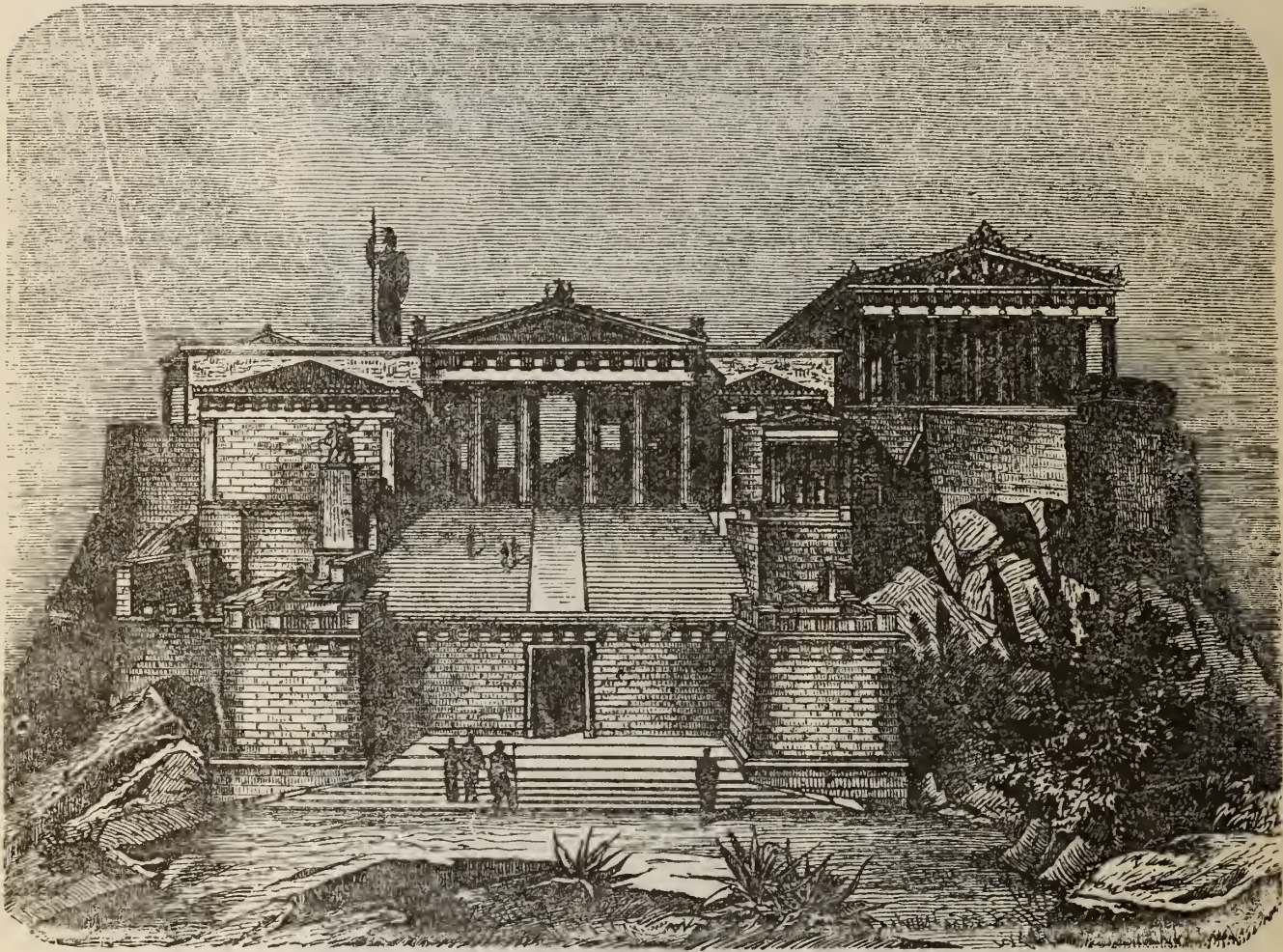


Рис. 14.

Внѣшній виѣзъ аѳинскаго акрополя. Пропилеи.
(Реставрація).

внутренность—въ іоническомъ. Вблизи отъ Пропилеевъ, на краю тѣсной террасы, стоитъ небольшой храмъ Безкрылой Побѣды; далѣе, въ со-
сѣдствѣ съ Пароенономъ,—Эрехейонъ, представляющій собою все, что
только можетъ породить совершеннаго изящный вкусъ, не впадая въ
изысканность и аффектацію (рис. 14). Эрехейонъ, начатый при Пе-
риклѣ, былъ оконченъ уже послѣ него; здѣсь находилось оливковое де-
рево, выросшее изъ земли по повелѣнію Аѳины, и разсѣлина въ скалѣ,
произведенная трезубцемъ Посейдона. Ни одинъ изъ аѳинскихъ хра-

мовъ не пользовался такимъ уваженіемъ, какъ Эрехейонъ, по важности и количеству заключавшихся въ немъ святынь; во вниманіе къ нимъ, архитектору пришлось соединить въ одной окружности нѣсколько зданій.

Эти памятники архитектуры (кромѣ нихъ, были и другіе). на-

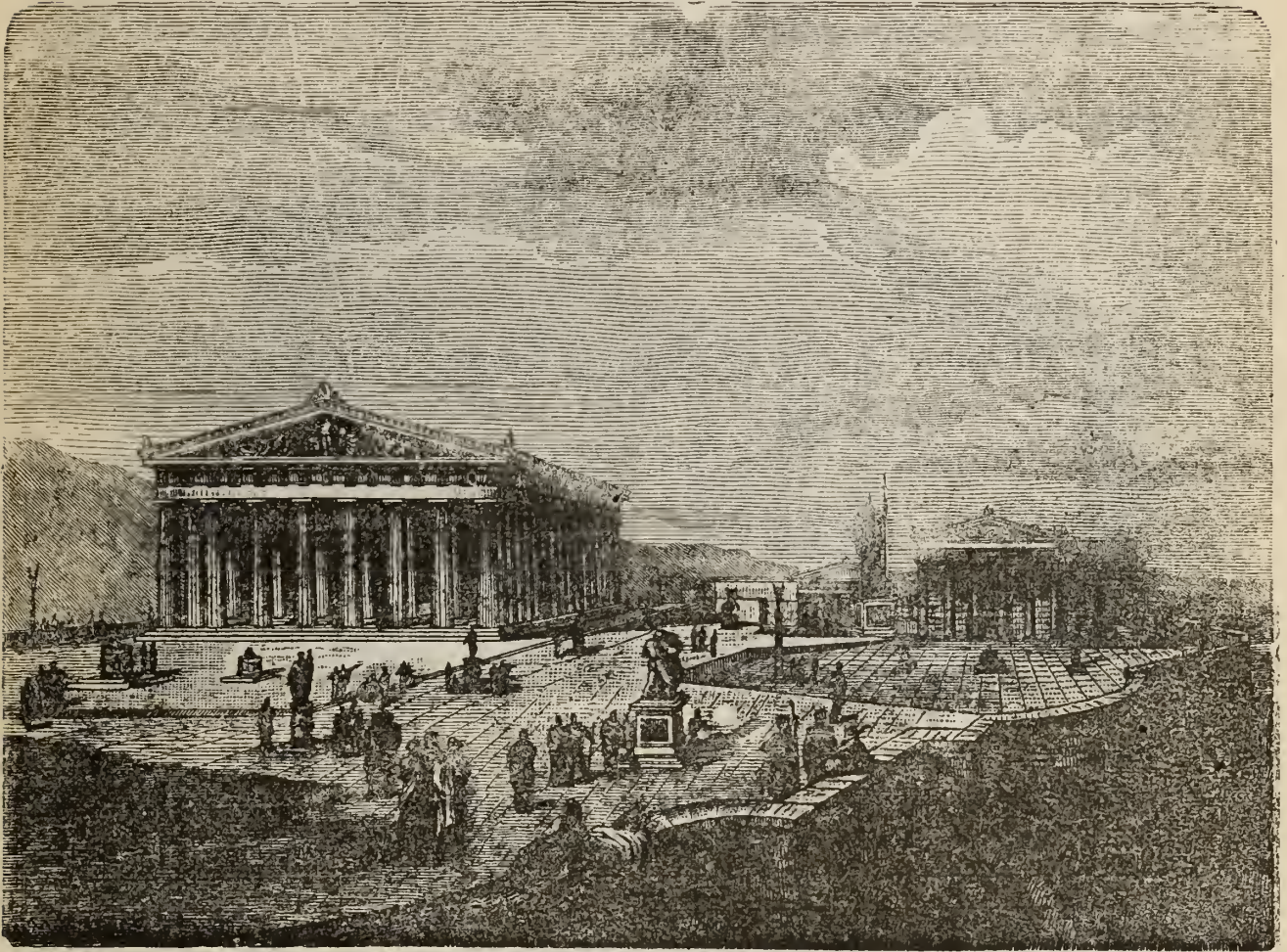


Рис. 13.

Внутренній видъ афинскаго акрополя.

Слѣва Парѳенонъ, справа Пропилеи. Реставрація.

ходясь поблизости одинъ отъ другого, не вредили впечатлѣнію, производимому каждымъ изъ нихъ въ отдѣльности; казалось даже, будто они расположены нарочно такимъ образомъ, чтобы, благодаря контрасту ихъ стилей, можно было лучше любоваться ими—храмомъ Безкрылой Побѣды подлѣ Пропилеевъ, Эрехейономъ подлѣ Парѳенона. Ни одинъ изъ нихъ не теряется для взора, всѣ вмѣстѣ они образуютъ удивительно гармоничное цѣлое, и нѣтъ въ ихъ совокупности той холодной, монотонной симметричности, которую часто прославляютъ

какъ одно изъ достоинствъ античнаго искусства. Акропольскія зданія не вытянуты однообразно въ линію, а группируются свободно; даже холмъ, на которомъ они стоятъ, не былъ вездѣ выровненъ: во многихъ его мѣстахъ выступаютъ скалы, своими ломаными очертаніями усиливающія красоту архитектурныхъ линій. Неровности почвы не были сглажены; мы находимъ ихъ и въ Пропилеяхъ, и въ Эрехейонѣ; кромѣ того, соотвѣтствующія части въ этихъ двухъ зданіяхъ не оди-

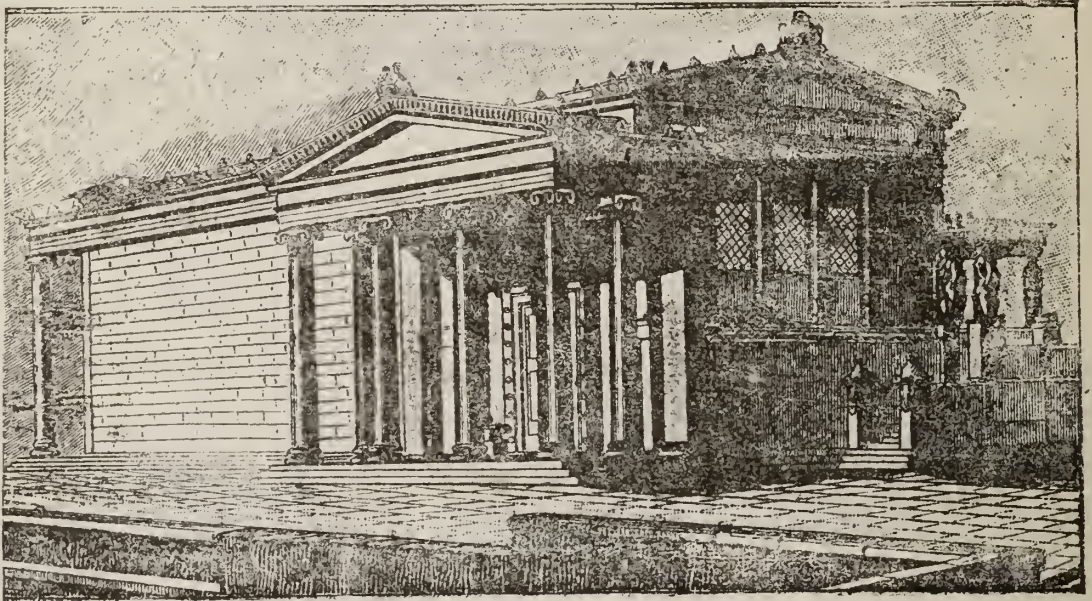


Рис. 14.

Эрехейонъ въ Аѣинахъ.

(Реставрація).

наковы ни по пропорціямъ, ни по виду. Словомъ, всюду соблюдены порядокъ и гармонія, нигдѣ нѣтъ той пошлой дисциплины, которая, подъ предлогомъ лучшаго упорядоченія искусства, душитъ его.

Много еще и другихъ памятниковъ было воздвигнуто въ Аѣинахъ въ V вѣкѣ. На склонѣ акрополя былъ начатъ постройкою каменный театръ Діониса. Драматическія представленія въ Греціи имѣли религіозный характеръ. Получивъ свое начало на празднествахъ въ честь Діониса, они сдѣлались общественнымъ учрежденіемъ. Поэтому театры были красивы и обширны. За предѣлами города, въ Элевзисѣ, Иктинъ руководилъ перестройкою святилищъ Деметры и Коры, высоко чтимыхъ вслѣдствіе совершавшихся тамъ мистерій. На конечномъ пунктѣ Аттики, на мысѣ Суній, высился надъ моремъ храмъ Аѣины; въ Рамнонтѣ, близъ Мараѣона, въ воспоминаніе побѣды, одержанной

надъ персами, былъ сооруженъ храмъ богинѣ мщенія, Немезидѣ. Аѳинскимъ зодчимъ давали порученія въ самомъ Пелопоннесѣ; такъ, Иктину была поручена постройка храма Аполлона въ Фигалейѣ.

Скульптура; Фидій и его школа *). — До этого времени скульптура процвѣтала больше въ Пелопоннесѣ, чѣмъ въ Атикѣ. Самъ Фидій, несмотря на то, что былъ аѳинянинъ, получилъ образованіе въ Аргосѣ, въ мастерской Агелада. Онъ соединялъ въ своемъ творчествѣ силу и серьезность дорическихъ мастеровъ съ изяществомъ и деликатностью іонической школы. Благодаря возвышенности своего ума и чувства, онъ давалъ изображаемымъ богамъ выраженіе такого благородства и величія, какое до него не было никому извѣстно, и которое впослѣдствіи исчезло; кромѣ того, онъ въ совершенствѣ владѣлъ искусствомъ покорять себѣ и одухотворять мраморъ. Все, что еще оставалось грубаго и неловкаго въ работахъ его предшественниковъ, у него совершенно исчезаетъ: все въ его произведеніяхъ просто, естественно и гармонично, начиная съ группировки фигуръ и кончая каждой отдѣльной статуей.

Фидій былъ преимущественно изобразителемъ богини Аѳины; онъ изваялъ восемь или девять ея статуй. Этотъ типъ божества былъ больше всѣхъ прочихъ близокъ его генію и духу аѳинскаго народа. Аѳина была богиней красоты, разума и силы, соединяла въ себѣ свойства, проявленія которыхъ были особенно уважаемы аѳинянами. Фидій сумѣлъ воплотить ихъ въ единомъ образѣ и совокупить въ своихъ изваяніяхъ красоту формы съ возвышенностью идеи. Такова была статуя Аѳины, исполненная имъ для Парѳенона и, къ несчастью, теперь утраченная. Тѣлесныя ея части были сдѣланы изъ слоновой кости, одежда и различные аксессуары—изъ золота, согласно пріемамъ хрисэлефантинной скульптуры. Богиня была представлена стоящею и облеченною въ туннику, которая ниспадала до самыхъ ступней; ея грудь была защищена эгидою съ изображеніемъ головы Медузы, на головѣ богини былъ надѣтъ шлемъ, украшенный фигурами сфинкса и грифоновъ. Въ одной рукѣ она держала статую Побѣды, вышиною въ 6 футовъ, а въ другой, повидимому, копье. Щитъ, стоявшій у ея ногъ на землѣ, и пьедесталъ были украшены барельефами. Но чтобы составить себѣ идею объ этомъ великолѣпномъ произведеніи, мы принуждены довольствоваться его описаніемъ у Павзанія, мѣстами неяснымъ, и копіями очень посредственной работы и сомнительной точности **).

Скульптуры, украшавшія различныя части Парѳенона, если и не

*) См. Collignon, «Phidias», 1887.

**) См. Collignon, «Mythologie figurée de la Grèce» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts»), стр. 70 и слѣд.

принадлежали всё Фидію, то, во всякомъ случаѣ, были сочинены имъ и исполнены подъ его руководствомъ. На фронтонахъ были представлены рожденіе Аѳины и споръ ея съ Посейдономъ за обладаніе Аттикою. Взрывъ, обезобразившій Парѳенонъ, уничтожилъ часть этихъ дивныхъ композицій; за нѣсколько времени до взрыва онѣ были срисованы французскимъ художникомъ Карреемъ *). Многія изъ уцѣлѣвшихъ статуй были увезены въ началѣ XIX столѣтія лордомъ Эльджиномъ и находятся теперь въ Лондонѣ, въ Британскомъ музеѣ. Хотя онѣ очень попорчены, однако нѣкоторыя изъ нихъ какъ напр. группа Деметры и Керы, фигура Иллиса и др. (рис. 15), исполнены столь превосходно, что можно, не обинуясь, признать ихъ за произведенія самого Фидія.

Какъ ни любопытны метопы Парѳенона, отъ которыхъ также сохранились значительные обломки, предпочтительно предъ ними заслуживаетъ нашего вниманія фризы этого храма. Представленные въ немъ на протяженіи приблизительно 160 метровъ сцены—самая обширная изъ композицій, дошедшихъ до насъ отъ этой эпохи. Къ несчастью, многія части этого барельефа сильно попорчены; кромѣ того, онѣ въ настоящее время разбѣяны по разнымъ мѣстамъ: большинство находится въ Британскомъ музеѣ, одна—въ Луврѣ, нѣкоторыя остались въ Аѳинахъ. Содержаніе фриза имѣетъ религіозный и, вмѣстѣ съ тѣмъ, національный характеръ: это — изображеніе Великихъ Панаѳиней, аѳинскаго, по преимуществу, праздника, установленнаго въ честь покровительницы города. Художникъ сгруппировалъ всё моменты этого празднества и, сверхъ того, сдѣлалъ его участниками самихъ боговъ, заставивъ ихъ взирать на процессію, шествующую въ акрополь (рис. 16). Въ этой процессіи, тянущейся по всему фризу, представлены люди всякаго состоянія: старцы, вооруженные граждане, молодые дѣвушки, эфебы, ѣдущіе верхомъ на коняхъ или на колесницахъ, и проч. Эта толпа, въ которой насчитывается не меньше 320 лицъ, не производитъ впечатлѣнія скученности и однообразія. Хотя композиція фриза проникнута однимъ и тѣмъ же чувствомъ, однако, въ ней ни одна поза не повторяется: каждое дѣйствующее лицо имѣетъ свою особенную фizioномію, играетъ свою особую роль и какою-либо деталью отличается отъ окружающихъ его фигуръ. Только одно общее всёму—красота; у аѳинянъ она была достоинствомъ не одной молодежи, и Ксенофонтъ пишетъ, что для участія въ празднованіи Панаѳиней «избирались самые красивые старцы,

*) Эти рисунки были помѣщены въ неоконченномъ трудѣ Делаборда «Le Parthenon», а потомъ въ А. Михаэлиса «Der Parthenon», 1871. Рисунки Каррея хотя и даютъ нѣкоторое понятіе о композиціи фронтоновыхъ группъ Парѳенона, но не вѣрны въ отношеніи стиля. Кромѣ того, во время Каррея середина восточнаго фронтона уже была разрушена.

какъ-бы въ доказательство того, что красота есть качество всѣхъ возрастовъ».

Тѣ изъ находившихся возлѣ Парѳенона произведеній, которыя сохранились до нашихъ дней, несутъ на себѣ отпечатокъ вліянія Фидіа. Прелестнѣйшія изъ нихъ, это — каріатиды Эрехѳейона (рис. 17), фигуры молодыхъ дѣвушекъ крѣпкаго и въ то же время изящнаго тѣлосложенія, роскошно задрапированныхъ, которыя поддерживаютъ архитравъ, и, благодаря легкому сгибу одной ноги, кажутся живыми

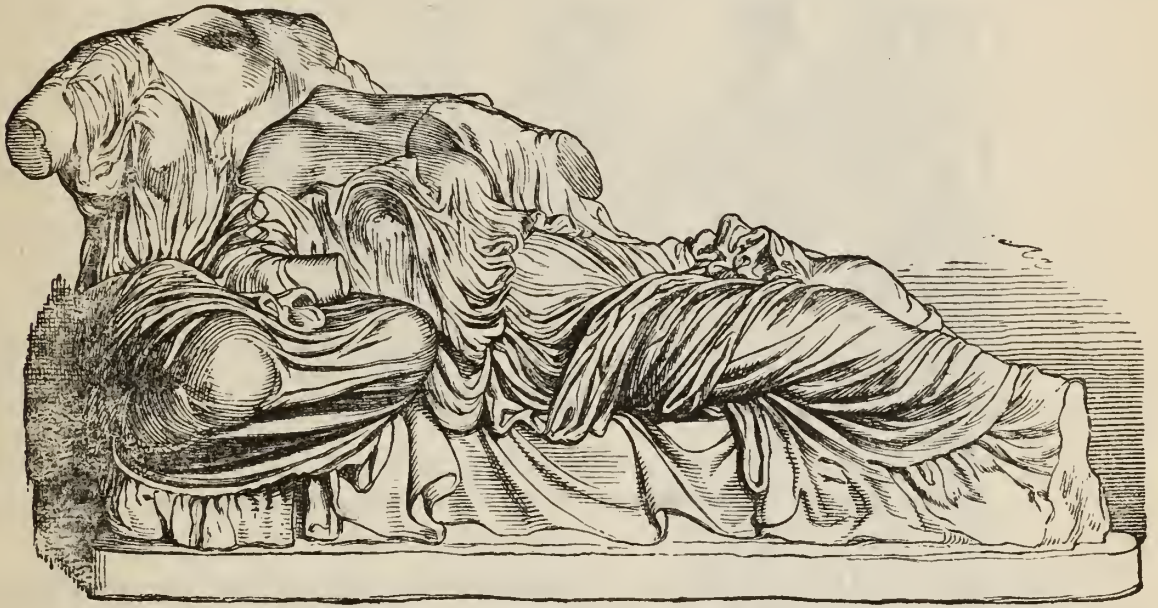


Рис. 15.

Двѣ фигуры изъ числа украшавшихъ собою фронто́нъ аѳинскаго Парѳенона.

и движущимися. Изображенія Викторій на баллюстрадахъ храма Безкрылой Побѣды, несмотря на всю свою очаровательность, не отличаются такимъ чистымъ вкусомъ; въ нихъ чувствуется изысканность, и ихъ граціозность не столь естественна. Онѣ относятся, вѣроятно, уже къ IV вѣку.

Дѣятельность Фидіа и его послѣдователей не ограничивалась одними Аѳинами; великій мастеръ былъ извѣстенъ повсюду, и когда жители Элиды хотѣли довершить украшеніе новаго храма Зевса въ Олимпіи, они обратились къ Фидію и къ его ученикамъ. Фидій взялъ на себя исполненіе статуи бога изъ золота и слоновой кости; созданный имъ типъ считался образцомъ красоты и благородства. На восточномъ фронтонѣ храма Зевса Пэоній изъ Менде (во Фракіи) представилъ Пелопса готовящимся вступить въ состязаніе съ Ономаемъ въ бѣгѣ на колесницахъ, упрочившее за нимъ власть; на

западномъ фронтонѣ Алкамень изъ Лемноса изваялъ бигву кентавровъ съ лапидами. Большая часть обломковъ этихъ двухъ группъ была найдена при недавнихъ раскопкахъ въ Олимпіи. Тамъ же было открыто другое произведеніе Пэонія статуя Побѣды (рис. 18). Пэоній былъ художникъ энергичный, но иногда грубоватый, и вліяніе на него Фидія мало замѣтно. Алкамень, который жилъ въ Аѣинахъ и былъ если не ученикъ Фидія въ строгомъ смыслѣ слова, то его современникъ, является болѣе знающимъ и сдержаннымъ *).



Рис. 16.

Часть фризѣ, украшавшаго собою Парѣенонъ въ Аѣинахъ.

Миронъ и Поликлетъ.—Примѣръ Пэонія указываетъ на то, что каково-бы ни было превосходство великаго аѣинскаго мастера, вся исторія греческой скульптуры V вѣка не сводится къ нему одному. Изъ отличающихся отъ него ваятелей особенно извѣстны двое: Миронъ и Поликлетъ, образовавшіеся также въ мастерской Агелада. Миронъ изваялъ, между прочимъ, статую дискобола (метателя диска, рис. 19), которую древніе хвалили за энергичность движенія и за точность лѣпки; эта статуя дошла до насъ въ копіяхъ. Нѣкоторые приписываютъ Мирону, хотя безъ достаточнаго основанія, еще существующіе метопы аѣинскаго храма Тезея (рис. 20). Поликлетъ не обладалъ ни способностью Фидія къ обширнымъ замысламъ, ни его чувствомъ красоты и экспрессивностью, но, уступая ему въ геніальности, онъ почти превосходилъ его въ технику, и древніе писатели признавали, что «не

*) Свѣдѣнія о раскопкахъ въ Олимпіи можно найти въ сочиненіи Rayet, «Études de l'archéologie et de l'art», 1889. Относительно всѣхъ вообще памятниковъ Олимпіи см. соч. Laloux et Monceaux, «Restauration de l'Olympe», 1889. Фронтоны храма Зевса приписываются Павзаніемъ Пэонію и Алкамену, что многими, однако, оспаривается. Въ Луврѣ находятся два метопы изъ Олимпіи, найденные въ 1829 году при раскопкахъ морейской экспедиціи.

было равнаго ему въ отношеніи тонкой отдѣлки подробностей». Онъ предпочиталъ изображать отдѣльныя фигуры и искалъ для нихъ модели исключительно среди молодежи—того возраста, въ которомъ уже вполне сформировавшееся тѣло представляетъ полную гармонію во всѣхъ своихъ членахъ. Воспроизведенные имъ образы не столько говорили душѣ, сколько выставляли на видъ физическую красоту тѣла. Онъ написалъ даже трактатъ о пропорціяхъ человеческого тѣла, и этотъ «канонъ Поликлета» сдѣлался въ нѣкоторомъ родѣ классическимъ. Статуи Поликлета, исполненныя согласно съ установленными имъ правилами, въ особенности дошедшіе до насъ въ недурныхъ копіяхъ «дорифоръ» (копьеносецъ; рис. 21) и «діадумень» (атлетъ, надѣвающий себѣ на голову повязку), считались образцами для учащихся скульпторовъ.

На ряду съ этими великими мастерами существовало много другихъ ваятелей, извѣстныхъ намъ только по именамъ. Много сохранилось также произведеній, творцы которыхъ остались неизвѣстны. Въ эту счастливую эпоху высокое состояніе скульптуры выказывалось не только въ крупныхъ произведеніяхъ, назначенныхъ для украшенія общественныхъ мѣстъ, но и въ менѣ важныхъ работахъ и въ изваяніяхъ совершенно частнаго характера. Еще съ давнихъ временъ существовалъ въ Греціи обычай ставить надъ могилами стелы съ изображеніемъ покойника; обыкновенно его представляли разлучающимся съ семействомъ или участвующимъ въ похоронномъ пиршествѣ; если же то была женщина, она изображалась занятою своимъ туалетомъ. Такія стелы въ до-



Рис. 17.

Кариатида Эрехтейона.

вольно большомъ числѣ найдены въ самихъ Аѳинахъ (въ Керамейкѣ); многія изъ нихъ относятся къ гораздо болѣе позднему времени, но есть и такія, которыя принадлежатъ приблизительно разсматриваемой эпохѣ; таковы, напр., стела съ изображеніемъ всадника Дексилея, помѣченная 394 годомъ, и стела Гегесо, отличающаяся всѣмъ благородствомъ и всею граціозною простотою произведеній этого времени.



Рис. 18.
Статуя Побѣды.
(Пѣонія).

Монументальная живопись разсматриваемой поры извѣстна лишь очень мало: говоря о ней, приходится ограничиться упоминаніемъ о нѣсколькихъ художникахъ и о произведеніяхъ, уже не существующихъ. Надъ украшеніемъ одного изъ портиковъ въ Аѳинахъ (Пойкиле) трудились, вмѣстѣ съ Полигнотомъ, Миконъ и Панѣнъ. Рядомъ съ легендарными сюжетами были тамъ изображены новѣйшія событія, какъ, напр., мараонская битва. Не подлежитъ сомнѣнію, что и въ области живописи были сдѣланы тогда значительные успѣхи; въ этомъ убѣждаютъ рисунки на вазахъ. Черныя фигуры на красномъ фонѣ вазъ мало-по-малу смѣняются красными фигурами на черномъ фонѣ, лучше исполненными, и

въ которыхъ черты лицъ и складки одеждъ вырисованы правильнѣе и тоньше. Изъ числа художниковъ-керамистовъ можно назвать Эпиктета, Сосія, Эвфронія, Хахриліона и др., выставившихъ свои имена на исполненныхъ ими рисункахъ, которые, судя по содержанію и по стилю, относятся къ концу VI и къ началу V вѣковъ. Безъ сомнѣнія, эти художники нерѣдко вдохновлялись произведеніями великихъ живописцевъ, имена которыхъ не дошли до насъ.

ГЛАВА IV.

Греческое искусство послѣ V вѣка.

Общій характеръ IV вѣка.—IV вѣкъ въ политической исторіи Греціи является смутною эпохою. Къ войнѣ Аѳинъ со Спартою почти во всѣхъ городахъ присоединяется борьба аристократіи съ демократіею. Побѣжденные Аѳины приходятъ въ упадокъ, но то же самое происходитъ и съ ихъ побѣдительницей, Спартой. Повсюду прежній строй жизни городовъ рушится. Съ властнымъ вмѣшательствомъ Македоніи въ дѣла Греціи возникаетъ новая форма государственнаго правленія: Филиппъ и Александръ мечтаютъ соединить всѣ эллинскія силы въ одно цѣлое и управлять ими монархически. Правда, побѣды Александра распространяютъ греческую цивилизацію на Востокъ и въ Египетъ, но большинство его политическихъ замысловъ остается послѣ его смерти неосуществившимся. Вмѣстѣ съ измѣненіемъ политическихъ установленій измѣняются и нравы: они дѣлаются болѣе мягкими и изнѣженными. Политическія событія отражаются въ искусствахъ. Назвать искусство IV столѣтія «упадочнымъ» было бы слишкомъ рѣзко; тѣмъ не менѣе, при всей своей привлекательности, оно уже не такъ сильно и не такъ чисто, какъ искусство V вѣка: въ него проникаетъ изысканность, выказывающаяся то въ стремленіи къ напыщенности, то въ привлекательномъ, но опасномъ маньеризмѣ.

Коринѣскій орденъ и новая школа іонической архитектуры.—Въ архитектурѣ является третій орденъ, коринѣскій, съ капителями, украшенными аканѣевыми листьями,—орденъ роскошный и изящный, но менѣе простой по виду (рис. 22). Его изобрѣтеніе греки приписывали коринѣскому скульптору Каллимаху (около 440 г.), хотя роль этого художника, вѣроятно, ограничивалась установленіемъ формъ этого ордена и его популяризацией. Древнѣйшій памятникъ, въ которомъ господствуетъ коринѣскій орденъ и сохранившійся до настоящаго времени, хорагическій памятникъ Лизистрата въ Аѳинахъ (рис. 23),



Рис. 19.
Дискоболъ.
(Копія съ Мпрона).

относится къ 335 г. Однако было найдено нѣсколько отдѣльныхъ коринѣскихъ капителей и болѣе древнихъ; такъ, напр., въ храмѣ Аѣины въ Тегеѣ, возобновленномъ въ 195 г., этотъ орденъ былъ соединенъ съ іоническимъ и дорическимъ. На берегахъ Азіи образуется новая іоническая школа со скульпторомъ и архитекторомъ Пиеіемъ во главѣ.

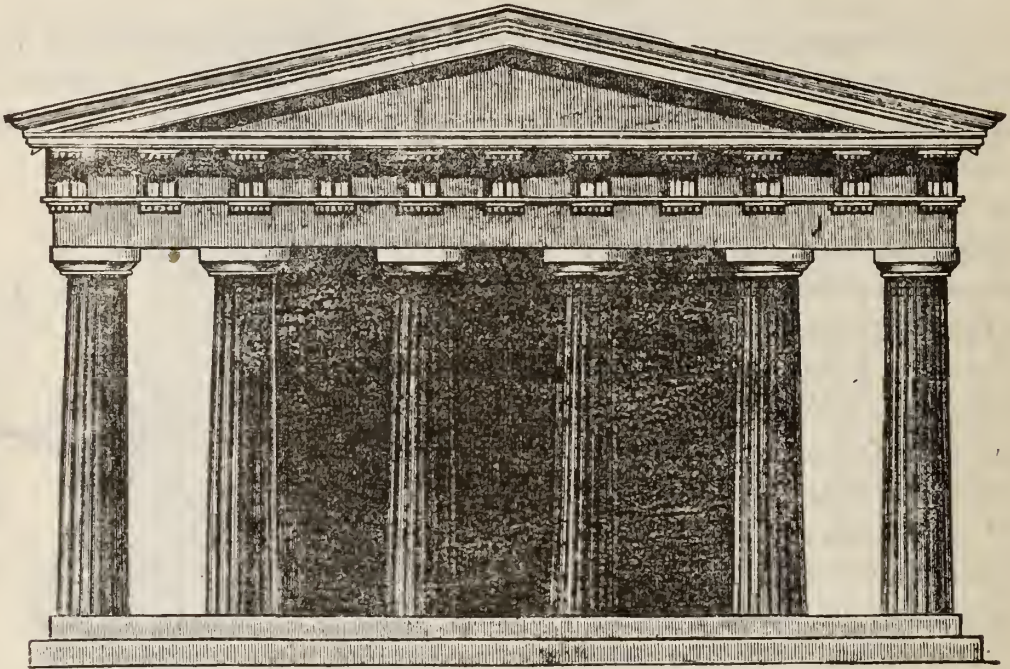


Рис. 20.

Храмъ Тезея въ Аѣинахъ.

Дорическій стиль.

Считая дорическій орденъ слишкомъ тяжелымъ, онъ задумалъ придать іоническому болѣе грандіозныя и, вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе легкія пропорціи и увеличить его декоративную роскошь. Онъ работалъ надъ Мавзолеемъ, знаменитой усыпальницей, воздвигнутой Артемизой, царицей Каріи, своему супругу (около 352 г.), и соорудилъ въ Пріенѣ (около 334 г.) храмъ Аѣины, считавшійся образцовымъ произведеніемъ, и которому не замедлили явиться подражанія, какъ, напр., въ Дидимѣ, въ храмѣ Аполлона, построенномъ Пэоніемъ Ефесскимъ и Дафнисомъ Милетскимъ, и въ Ефесѣ, въ знаменитомъ храмѣ Артемиды, сожженномъ Геростратомъ въ 356 г. и восстановленномъ во второй половинѣ IV вѣка. Размѣры всѣхъ этихъ храмовъ были больше, колонны выше, орнаментація сложнѣе, чѣмъ въ предшествовавшую эпоху.

Скульптура; Скопасъ, Пракситель и Лизиппъ.—Пиеій былъ также и скульпторомъ. Среди украшеній Мавзолея ему принадлежало нѣсколько фигуръ (важные ихъ фрагменты хранятся въ Британскомъ музеѣ). Фризы изображали битвы амазонокъ, грековъ и кентавровъ.

На вершинѣ памятника стояли статуи Артемизы и Мавзола. Но самый знаменитый скульпторъ этого времени—Скопасъ изъ Пароса, трудившійся также и по части архитектуры. Въ его произведеніяхъ есть сила и движеніе, но чувствуются нѣкоторая принужденность и искусственность; онъ бьетъ на эффектъ и не чуждъ напыщенности. Эти достоинства и недостатки замѣтны въ скульптурахъ Мавзолея, въ исполненіи которыхъ Скопасъ участвовалъ. Кромѣ того, онъ любилъ выражать сильныя, опьяняющія страсти: хотя онъ и создавалъ статуи Аѳины и Артемиды, но, повидимому, предпочиталъ изображать божества болѣе чувственнаго характера, какковы Діонисъ, Афродита и Эросъ. Школѣ Скопаса можно приписать нѣкоторыя замѣчательныя произведенія этой эпохи, въ особенности «Самооеракійскую Побѣду» (въ Луврѣ), поражающую зрителя своею жизненностью и гордою позою. Сюда же можно было бы отнести «Венеру Милосскую» (въ Луврѣ; рис. 24), для чего, однако, нѣтъ достаточно данныхъ, и эта дивная статуя остается одною изъ тѣхъ, принадлежность которыхъ той или другой школѣ опредѣлить точнымъ образомъ крайне трудно.

Въ Аѳинахъ, въ половинѣ IV вѣка, стремленіе къ граціозности въ скульптурѣ продолжаетъ Пракситель, но въ его стилѣ есть нѣчто сладострастное и игривое. Своею знаменитою Книдскою Афродитою, дошедшею до насъ въ нѣсколькихъ копіяхъ, онъ первый ввелъ въ греческую скульптуру изображеніе нагихъ женскихъ фигуръ. Даже боги имѣютъ у него женственный характеръ; такъ, напр., Аполлонъ Савроктонъ (убиватель ящерицъ) представленъ юношею, облокотившимся въ изысканно-живописной позѣ на стволъ дерева, почти ребенкомъ съ еще не вполне сформировавшимся женственнымъ тѣломъ. Произведенія Праксителя плѣняли прелестью экспрессіи и тонкостью исполненія, но, за исключеніемъ найденнаго въ Олимпіи Гермеса, принадлежащаго, повидимому, ему, они извѣстны намъ только по копіямъ.

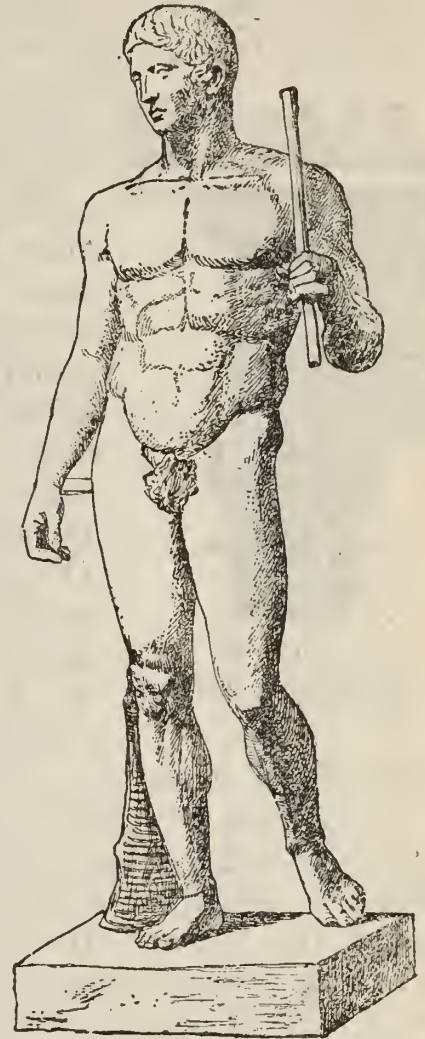


Рис. 21.

Д о р и ф о р ь.

(Копія съ Поликлета, въ неаполитанскомъ музеѣ).

Нѣсколько позже, Лизиппъ, сдѣлавшійся потомъ скульпторомъ Александра, выступаетъ представителемъ иныхъ тенденцій; принадлежа къ сикіонской школѣ, онъ строже придерживается традицій дорическихкихъ школъ. Его занимаетъ воспроизведеніе тѣлесной силы; въ особенности онъ любитъ изображать мощнаго, мускулистаго Геркулеса.

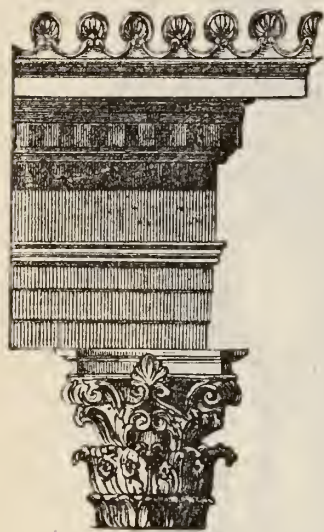


Рис. 22.

Коринѣскій орденъ.

Натурщиками и натурщицами Лизиппу служатъ не куртизанки или нѣжные юноши, а атлеты и воины. Онъ наблюдаетъ природу и точно передаетъ ее, сообщая, однако, фигурамъ большую стройность, чѣмъ сообщали имъ скульпторы V вѣка. Образцомъ любимаго Лизиппомъ типа можетъ служить его «аноксіомень» (атлетъ, счищающій съ себя пыль палестры), копія котораго хранится въ Ватиканскомъ музеѣ (рис. 25). «Геркулесъ Фарнезскій» (въ неаполитанскомъ музеѣ), снабженный подписью аѳинянина Гликона, можетъ быть, воспроизведеніе одной изъ скульптуръ Лизиппа.

Къ скульптурѣ IV вѣка относится большинство терракоттъ, происходящихъ изъ греческихъ некрополей въ Малой Азіи и въ Танагрѣ (въ Беотіи). Не подлежитъ сомнѣнію, что искусство лѣпить глиняныя статуэтки существовало еще въ глубокой древности; но въ разсматриваемую нами эпоху оно достигло полного блеска, и издѣлія этого рода, составлявшія предметъ бойкой торговли, свидѣлствуютъ о томъ, какъ сильна была въ греческомъ народѣ любовь къ прекрасному. Такъ называемые «коропласты» (лѣпшники куколъ) находились подъ вліяніемъ современныхъ имъ великихъ мастеровъ. Иногда они подражали произведеніямъ Праксителя и Лизиппа или даже копировали ихъ; но у нихъ были и свои оригинальныя черты: они наблюдали все, что происходило вокругъ нихъ, умно и со вкусомъ выбирая изъ обыденной жизни самые граціозныя типы и самыя красивыя позы. Такимъ образомъ произошли многочисленныя фигуры молодыхъ дѣвушекъ и женщинъ, кокетливыхъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, симпатичныхъ (рис. 26),

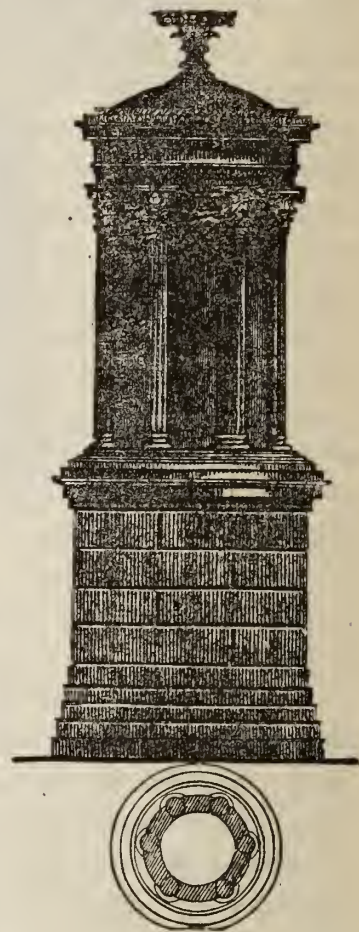


Рис. 23.

Хорагическій памятникъ
Лизикрата въ Аѳинахъ.

фигуры дѣтей, застигнутыхъ въ минуты ихъ веселыхъ игръ, фигуры купцовъ, ремесленниковъ, часто похожія на каррикатуры, но замѣчательно хорошо передающія характеръ этихъ людей. Иногда произведение—неболѣе какъ эскизъ; детали его не отдѣланы, но общее впечатлѣніе вѣрно, и статуэтка поражаетъ или своей прелестью, или художественнымъ комизмомъ.



Рис. 24.

Венера Милосская.

перейти отъ бронзовыхъ издѣлій къ принадлежностямъ туалета, драгоценностямъ и монетамъ *): повсюду, начиная съ VI и до III вѣка, мы нашли бы тотъ же характеръ и то же развитіе формъ, на которые уже указано въ настоящей и въ предыдущей главахъ; вообще нѣтъ такого предмета, который, какъ бы ничтоженъ онъ ни былъ, не превращался бы въ рукахъ греческаго художника въ произведение изящное и оригинальное.

Живопись: Зевксисъ, Парразій и Апеллесъ; расписныя вазы. — Живопись, идя по стопамъ архитектуры и скульптуры, достигла въ IV вѣкѣ также полного расцвѣта. Въ концѣ V вѣка, афинянинъ Аполлодоръ своими работами способствовалъ переходу отъ стѣнной живописи къ живописи станковой и прославился искусствомъ передавать



Рис. 25.

Апоксиоменъ.

(Копія съ Лизиппа).

*) См. Fr. Lenormand, «Médailles et monnaies» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts»).

игру свѣта и тѣней. Живописцы IV вѣка пошли дальше: своимъ мастерскимъ рисункомъ и пониманіемъ эффектности они производятъ иллюзію дѣйствительности и очаровываютъ прелестью колорита. Зевксисъ



Рис. 26.

Танагрская статуэтка.

существовала знаменитая школа живописи. Памфилъ, стоявшій во главѣ этой школы, требовалъ, чтобы ученики поступали въ нее на десять лѣтъ. Они должны были изучать философію, исторію, математику, перспективу и т. п., вслѣдствіе чего живописцы, прошедшіе эту школу, славились въ особенности ученостью и правильностью рисунка. Апеллесъ находился еще въ Сикіонѣ, когда Филиппъ Македонскій пригласилъ его къ себѣ; впослѣдствіи, сблизившись съ Александромъ, онъ сдѣлался его придворнымъ живописцемъ. «Александръ еще ребенкомъ, юношею, въ зрѣлыхъ лѣтахъ, въ образѣ бога, верхомъ на конѣ или ѣдущій на ко-

изъ Гераклеи, Парразій изъ Ефеса, Апеллесъ изъ Колофона, каждый по-своему, стремятся въ живописи къ тому же, къ чему стремился Пракситель въ скульптурѣ. Объ ихъ искусствѣ рассказывались чудеса: Зевксисъ будто бы такъ хорошо написалъ кисть винограда, что птицы прилетали клевать его; Парразій изобразилъ занавѣску такъ правдоподобно, что самъ Зевксисъ ошибся и хотѣлъ приподнять ее. Если эти анекдоты—не выдумки, то они свидѣтельствуютъ о томъ, что названные художники въ совершенствѣ владѣли искусствомъ обманывать зрѣніе, недостойнымъ истиннаго художника.

Апеллесъ учился въ Сикіонѣ, гдѣ въ то время

лесницѣ, вѣнчаемый Побѣдою или сопровождаемый діоскурами, на тронѣ или на полѣ битвы, сподвижники Александра, его возлюбленные, его кони, — таковы были сюжеты, которымъ посвящалъ Апеллесъ свою кисть во время царствованія Александра. Какой контрастъ съ грандіозными и истинно національными сценами, воспроизведенными Полигнотомъ въ Пойкиле, и съ изваяніями Фидіа въ Парѳенонѣ! — пишетъ Белѣ. Кромѣ вышеуказанныхъ сюжетовъ, среди произведеній Апеллеса имѣлись изображенія нагихъ фигуръ — грацій, Афродиты и различныхъ аллегорій. Во всѣхъ этихъ очень многочисленныхъ работахъ, по видимому, выказывался гибкій талантъ, надѣленный тонкимъ чувствомъ прекраснаго, но имъ не доставало величія. Послѣ смерти Александра, Апеллесъ жилъ нѣкоторое время въ Александріи при дворѣ Птолемеевъ, но потомъ, оклеветанный соперникомъ, былъ изгнанъ оттуда и умеръ на остр. Косѣ. Вскорѣ живописцы стали культивировать жанръ, и живопись вошла въ моду. Зевксисъ и Парразій ходили въ пурпурныхъ одеждахъ съ золотыми вѣнками на головахъ; Апеллесъ, говорятъ, получалъ за одинъ портретъ миллионъ.

Произведенія всѣхъ этихъ мастеровъ погибли, но среди картинъ, наскоро написанныхъ плохими художниками на стѣнахъ Геркулана и Помпеи, есть такія, которыя суть, очевидно, копіи съ знаменитыхъ произведеній живописцевъ IV вѣка; такъ, на одной

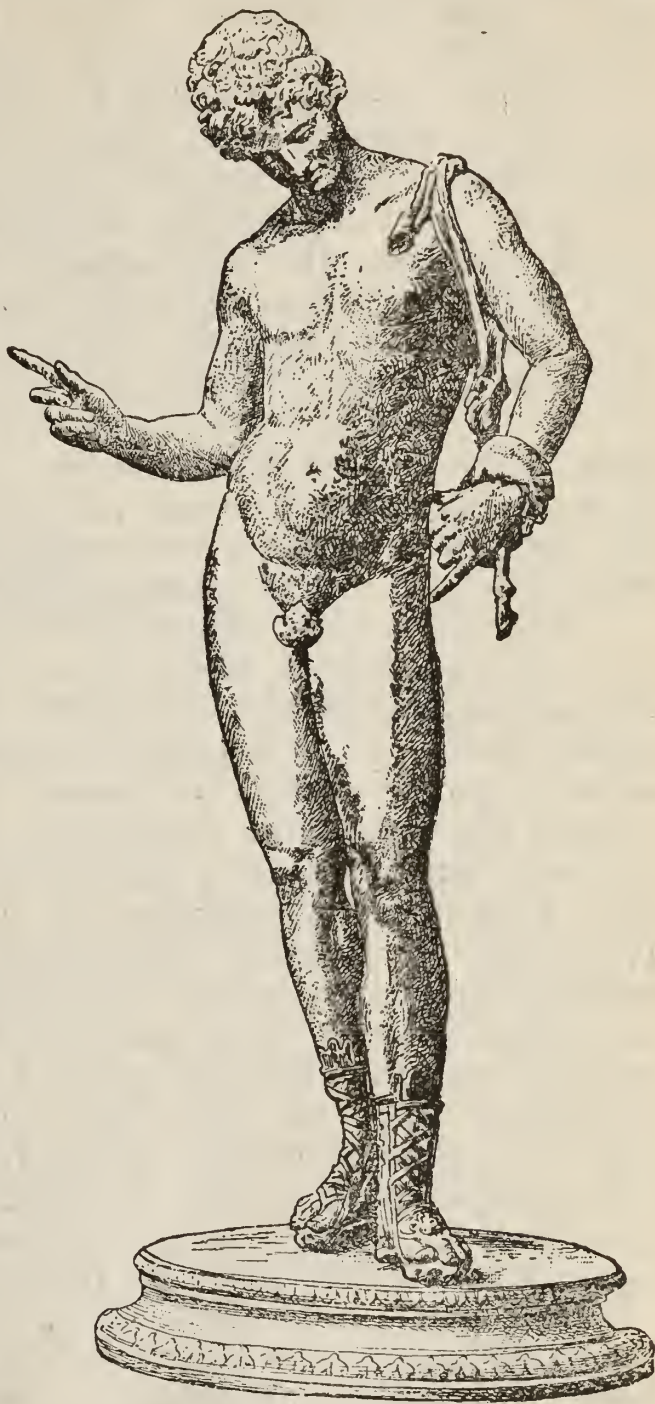


Рис. 27.

Нарциссъ (?).

стѣнѣ въ Помпей воспроизведена картина живописца Тиманѳа, «Агамемнонъ, закрывающій себѣ лицо во время жертвоприношенія Ифигеніи». Ясное представленіе о вкусѣ и стилѣ того времени даютъ намъ расписныя вазы *). Лучшія изъ нихъ принадлежать, повидимому, концу V и первой половинѣ IV вѣка. Въ нихъ, рядомъ съ художественными стремленіями новыхъ школъ, еще замѣтны традиціи прежняго времени; таковы, напр., аѳинскіе погребальныя лекиѳы, на которыхъ по бѣлому фону нарисованы красными чертами фигуры замѣчательной красоты. На красно-фигурныхъ вазахъ попрежнему еще часто встрѣчаются мифологическіе сюжеты, но первое мѣсто среди этихъ изображеній занимаютъ божества, особенно любимыя тогдашними скульпторами и живописцами: Діонисъ со своими сатирами и Афродита съ амурами. Нерѣдко воспроизводятся также сцены домашней жизни, причемъ все увеличивающаяся роскошь костюмовъ и расшитыя ткани свидѣлствуютъ о распространявшейся тогда утонченности быта. Даже техника становится роскошнѣе: въ живопись на вазахъ вводятся новыя краски и иногда золото.

Школы упадка.—Искусство IV вѣка нерѣдко оскорбляетъ строгій вкусъ, но произведенія его такъ изящны, что, порицая ихъ иногда, все-таки поддаешься ихъ очарованію. Что касается до слѣдовавшихъ затѣмъ вѣковъ, то не подлежитъ сомнѣнію, что въ теченіе ихъ греческое искусство пришло въ полный упадокъ. Историческія условія развитія этого искусства измѣняются: теперь оно процвѣтаетъ уже не въ свободныхъ городахъ, а подъ покровительствомъ царей, преемниковъ Александра,—Селевкидовъ въ Сиріи, Птолемеевъ въ Египтѣ, Атталидовъ въ Пергамѣ, полу-грековъ, полу-азіатовъ. Черты, свойственныя эллинскому генію, мало-по-малу ступшеваются по мѣрѣ того, какъ увеличиваются требованія роскоши и комфорта. Въ греческихъ городахъ прежняго времени храмы и общественныя зданія были великолѣпны, улицы же узки и часто неправильны, а дома частныхъ лицъ до крайности просты; новые города, какъ напр. Александрія, были распланированы отлично, улицы въ нихъ были прямы и широки, дома богатыхъ людей отличались роскошью и обширностью; но въ этихъ городахъ уже не строилось ни Парѳеноновъ, ни Пропилеевъ.

Характеръ греческаго искусства въ эпоху упадка и постепенный ходъ послѣдняго лучше всего можно изучить по произведеніямъ скульптуры. Три школы славились въ эту эпоху: пергамская, родосская и тралесская, всѣ три искусныя, но напыщенныя. При недавнихъ раскопкахъ въ Пергамѣ найдены развалины огромнаго жертвенника, воздвигнутаго царемъ Евменомъ II Зевсу и Аѳинѣ (197—159 г.

*) См. Rayet et Collignon, «Histoire de la céramique grecque» 1888 г.

до Р. Хр.), и нѣсколько большихъ рельефовъ, украшавшихъ этотъ жертвенникъ и изображающихъ борьбу боговъ съ гигантами (находятся въ берлинскомъ музеѣ). Въ этихъ произведеніяхъ есть много движенія, но все въ нихъ обличаетъ погоню за эффектною и отсутствіе искренности; самое исполненіе грѣшитъ неровностію и шероховатостію. Пергамскіе художники, изъ которыхъ знаменитѣйшимъ былъ Исигонъ, изображали также побѣды своихъ покровителей надъ азіатскими галлами. Многія



Рис. 28.

Умирающій галлъ (такъ назыв. «Гладиаторъ»).

фигуры галловъ и азіатовъ, разсѣяныя въ разныхъ музеяхъ,—копіи этихъ произведеній: одна изъ самыхъ интересныхъ (быть-можетъ, это—даже оригиналъ)—такъ назыв. «Умирающій гладиаторъ» Капитолійскаго музея (рис. 28).

Всѣ недостатки пергамской школы при-
сущи также родосской и тралесской школамъ. Такія произведенія, какъ «Лаокоонъ» Аѳи-
подора, Агесандра и
Полидора (въ Ватикан-
скомъ музеѣ, рис. 29)
и «Фарнезскій быкъ»

Аполлонія и Тавриска (въ неаполитанскомъ музеѣ), которыми такъ восхищались римляне, еще въ XVIII столѣтіи считались превос-
ходнѣйшими образцами античной скульптуры; однако, по мѣрѣ озна-
комленія съ настоящимъ греческимъ искусствомъ, ихъ слава постепенно
уменьшалась. «Всматриваясь внимательно въ эти два произведенія—
говоритъ Райе,—видишь, что скульпторы исполняли ихъ съ полнымъ
хладнокровіемъ, добиваясь медленно, съ трудомъ, по заученнымъ пра-
виламъ, того, чтобы выразить одни высшую степень страданія Лаокоона,
другіе—высшую степень гнѣва Амфіона и Зеѳа. Они ни минуты не
ощущали настоящаго душевнаго волненія, ни минуты не забывали о
толпѣ и о томъ впечатлѣніи, которое хотѣли произвести на нее».

Несмотря на все это, греческое искусство было очень живуче
и, когда римляне покорили Востокъ, оказало на нихъ громадное
вліяніе. Римъ наполнился статуями, вывезенными изъ эллинскихъ
городовъ, и многіе греческіе художники устремились въ Италію, гдѣ
ихъ приняли съ восторгомъ. Многіе изъ этихъ художниковъ стара-
лись вернуться къ древнимъ традиціямъ, подражать стилю Пракси-
теля и Лизиппа: таковы были, напримѣръ, аѳинянинъ Аполлоній,
скульпторъ знаменитаго «Бельведерскаго торса» (въ Ватиканскомъ
музеѣ), Клеомены, имена которыхъ вырублены на «Венерѣ Медицей-

ской» (во флорентійскомъ музеѣ, рис. 30) и на прекрасной статуѣ, долгое время известной подъ названіемъ «Германика» (въ Луврѣ), и Паситель, которому приписывается статуя «Мальчика, вынимающаго



Рис. 29.

Лаокоонъ.

(Агесандра, Аëинодора и Полидора).

изъ своей ноги занозу» (въ Капитолійскомъ музеѣ). Эти художники основывали школы учениковъ. Такимъ образомъ, греческое искусство пережило независимость Греціи и преобразилось въ греко-римское искусство, съ которымъ мы вскорѣ познакоимъ читателя.

ГЛАВА V.

Этрурское и римское искусство *).

Этрурія и характерныя черты этрусковъ.—Если мы оставимъ въ сторонѣ тѣ первобытныя племена, слѣды существованія которыхъ сохранились лишь кое-гдѣ на почвѣ Италіи, то первымъ народомъ, достигшимъ въ этой странѣ настоящаго художественнаго развитія, должны будемъ признать этрусковъ. Происхожденіе ихъ еще до сихъ поръ остается загадкой. По свидѣтельству Геродота, они явились изъ Лидіи; на самомъ дѣлѣ, многое въ ихъ архитектурѣ и бытѣ напоминаетъ Малую Азію. Приблизительно въ X вѣкѣ до Р. Хр. они уже составляли въ Средней Италіи могущественный союзъ; отсюда они распространились къ сѣверу, въ бассейнъ рѣки По, и къ югу, вплоть до областей, въ которыхъ главную роль играли греческія колоніи. Но, будучи обуреваемы внутренними раздорами и тѣснимы своими сосѣдями, галлами, римлянами и самнитами, могущество которыхъ возросло, они утратили въ VI и V столѣтіяхъ свое господство, и Этрурія подпала римскому владычеству. Однако ея культура, такъ сказать, пережила самое-себя; еще долго сохраняла она свою особенную фizioномію, свои учрежденія, свои вѣрованія, свои обряды. Этрурскіе гадатели или гарусники славились во всемъ древнемъ мірѣ искусствомъ угадывать будущее по полету птицъ или по внутренностямъ жертвенныхъ животныхъ. Вообще этруски отличались мрачнымъ характеромъ и жестокостью; человѣческія жертвоприношенія держались у нихъ долгое время; къ означеннымъ свойствамъ примѣшивалась тупая и грубая



Рис. 30.
Венера Медицейская.

*) См. Martha, «L'archéologie étrusque et romaine» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts»). Тамъ можно найти указанія на спеціальныя сочиненія. См., кромѣ того, Martha, «L'art étrusque»; Boissier, «Promenades archéologiques»—трудъ, въ которомъ результаты ученыхъ изслѣдованій изложены въ живой и занимательной формѣ. Гуля и Конера, «La vie des Grecs et des Romains», переводъ Травинскаго, 1885; Буркгардта, «Le Cicerone», перев. Жерара, т. 1, «L'art antique en Italie», 1835.

чувственность. Отсюда—характеръ культуры этрусковъ, съ которою мы еще мало знакомы, такъ какъ, хотя и можно разбирать буквы въ ихъ надписяхъ, самый смыслъ словъ для насъ остается непонятнымъ.

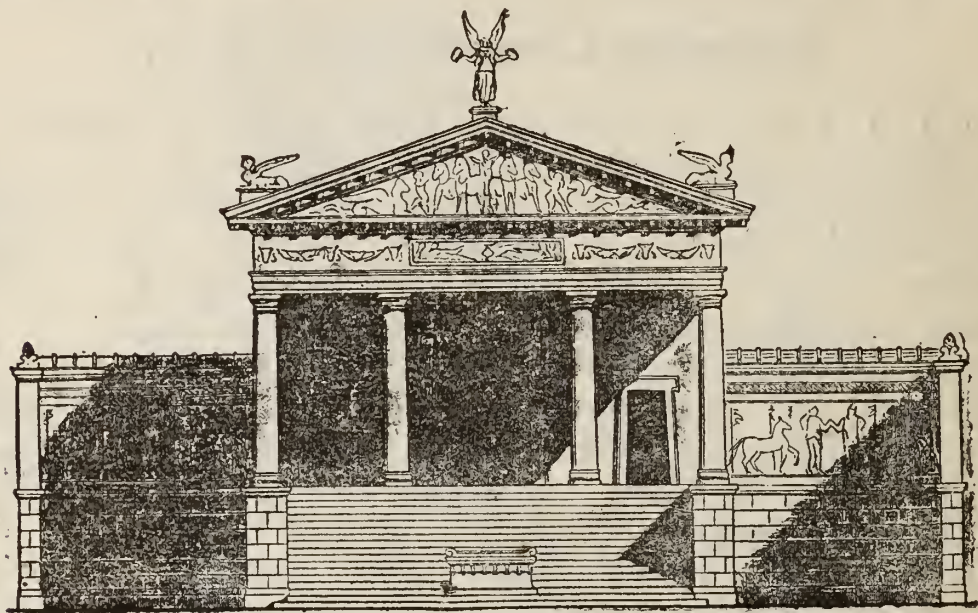


Рис. 31.

Этрусскій храмъ.

Памятники этрусскаго искусства.—Развалины, встрѣчающіяся въ разныхъ пунктахъ Тосканы, свидѣтельствуютъ о томъ, что этруски были народъ могущественный и трудолюбивый. Они окружали свои города высокими и крѣпкими стѣнами. Въ низкихъ мѣстностяхъ страны, гдѣ почва была болотиста, они осушали ее при помощи



Рис. 32.

Саркофагъ изъ Цере.
(Въ Луврскомъ музеѣ).

многочисленныхъ подземныхъ каналовъ; области, въ настоящее время столь нездоровыя, были нѣкогда плодородными и густо населенными. Этрурское искусство вначалѣ находилось подъ вліяніемъ финикійскаго: въ различныхъ мѣстностяхъ, между прочимъ, въ Палестринѣ, найдены предметы, завезенные туда тирскими и сидонскими купцами. Ихъ орнаментацію копировали туземные художники. Впослѣдствіи этруски вели сношенія съ Греціей и подражали ея художественнымъ произведеніямъ, но не усвоили себѣ ни врожденнаго грекамъ изящества, ни ихъ тонкаго вкуса.

Этрурское искусство отличается нѣкоторыми особенностями. Такъ, напримѣръ, въ этрурской архитектурѣ мы находимъ арки и своды, извѣстные въ Азіи, но, за рѣдкими исключеніями, не употреблявшіеся въ Греціи. Этрускамъ приписывалось изобрѣтеніе четвертаго ордена, такъ назыв. тосканскаго; но этотъ орденъ — не что иное, какъ испорченный дорическій. Этрурскіе храмы, почти цѣликомъ построенные изъ дерева, исчезли; мы знаемъ о нихъ лишь по описанію римскаго зодчаго Витрувія. Планъ храма, приблизительно квадратный, не походилъ на планъ греческаго храма; у него былъ портикъ только съ лицевой стороны (рис. 31). Внутренность храма обыкновенно раздѣлялась на три святилища. Самые многочисленные изъ сохранившихся памятниковъ этрурской архитектуры — усыпальницы покойниковъ, вырытыя въ землѣ или вырубленные въ скалахъ; иногда надъ усыпальницами высятся коническія башни или искусственные курганы, какъ, напр., въ Кукумеллѣ. Внутри этихъ подземелій мы находимъ образцы этрурской живописи. Въ ея стилѣ, а часто и въ выборѣ для нея сюжетовъ, преобладаетъ греческое вліяніе; но этрурскій духъ, жадный до кровавыхъ зрѣлищъ до битвъ и убійствъ, даетъ изображеніе

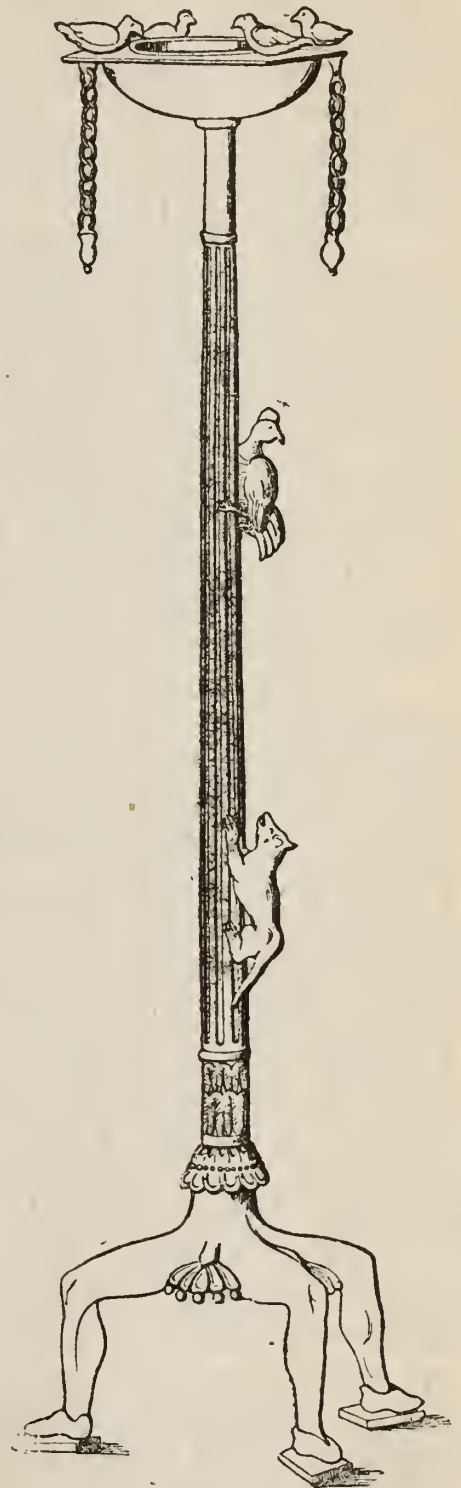


Рис. 33.

Этрурская подставка свѣтильника.

(Во флорентійскомъ музеѣ).

ному мрачный, суровый характеръ. Иногда бываютъ представлены умершіе пиршествующими на томъ свѣтѣ. Образцы этрусской живописи были найдены въ Черветри, въ Кьюзи, въ Вульчи, въ Орвьето и, главнымъ образомъ, въ Корнето. Въ этихъ же усыпальницахъ таилось множество расписанныхъ вазъ, очевидно, греческаго происхожденія, но вмѣстѣ съ ними и другія, мѣстнаго производства, въ которыхъ видны неумѣлыя старанія этрусскихъ ремесленниковъ подражать чужезраннымъ издѣліямъ.

Такой же подражательный характеръ имѣютъ украшенія на зеркалахъ, на цистахъ или туалетныхъ ларцахъ и рельефы терракотовыхъ саркофаговъ; впрочемъ, иногда круглыя фигуры, помѣщенные на крышкахъ саркофаговъ, своимъ типомъ и костюмомъ напоминаютъ азіатовъ (рис. 32). Этруски пользовались значительною извѣстностью какъ литейщики бронзы (рис. 33); ихъ города были переполнены статуями: одинъ римскій полководецъ, завладѣвшій Вольсиніями, приказалъ перевести оттуда въ Римъ 2000 статуй.

Вообще этрусское искусство — посредственнаго достоинства; но оно, подвергшись вліянію Востока и Греціи, въ свою очередь оказало сильное вліяніе на Римъ, и это дѣлаетъ его особенно интереснымъ.

Происхожденіе римскаго искусства.—Культура Рима, происхожденіе котораго до сихъ поръ еще остается темнымъ, долгое время была груба и примитивна. Римъ возникъ въ суровой мѣстности, на холмахъ, поросшихъ густымъ лѣсомъ, у подножія которыхъ разстилались топкія болота, образовавшіяся отъ разливовъ Тибра. Вѣчному Городу пришлось бороться сперва съ природою, а потомъ съ сосѣдними народами. При такихъ условіяхъ у римлянина не оставалось времени для художественныхъ наслажденій и умственныхъ созерцаній. Во всѣхъ своихъ дѣйствіяхъ онъ преслѣдовалъ практическую цѣль. Сдѣлавшись могущественнымъ благодаря упорному труду своихъ гражданъ, Римъ въ первое время сохраняетъ любовь къ нему. Онъ покоряетъ Италію, а затѣмъ и весь міръ, между тѣмъ какъ внутри его самого происходятъ рядъ революцій и борьба партій. Какое ему дѣло до пустыхъ художественныхъ затѣй?

Даже во время Августа Виргилій говоритъ устами одного изъ своихъ героев: «Пусть другіе изощряются въ искусствѣ отливать бронзовыя статуи и давать жизнь мрамору: ты, римлянинъ, помни, что твое назначеніе править народами». Поэтому Римъ въ теченіе долгаго времени заимствуетъ искусства такъ же, какъ и нѣкоторыя учрежденія, отъ Этруріи. Этрусскіе зодчіе сооружаютъ римскіе стѣны и храмы, а этрусскіе ваятели исполняютъ статуи римскихъ боговъ. Однако, идя отъ побѣды къ побѣдѣ, Римъ овладѣваетъ Греціей (во II вѣкѣ до Р. Хр.), и тогда, несмотря на ропотъ такихъ сторонниковъ прежней

строгости нравовъ, какъ Катонъ, говорившій, что «греческія статуи вошли въ Римъ врагами», грубость римской жизни смягчается отъ соприкосновенія съ утонченной и блестящей греческой цивилизаціей. Римъ наполняется греческими статуями; полководецъ Фульвій Нобилиоръ вывозитъ изъ Греціи для своего триумфальнаго шествія въ Римъ болѣе пятисотъ статуй. Римляне сначала любятъ и дорожатъ ими какъ народными трофеями и какъ драгоценностями, о стоимости которыхъ они слышаны; затѣмъ мало-по-малу у нихъ развивается художественный вкусъ, которому, однако, не суждено было никогда достичь особенной тонкости и чистоты; но искусство входитъ въ моду: даже государственные люди дѣлаются коллекціонерами, приглашаютъ греческихъ мастеровъ и покровительствуютъ имъ, а эти послѣдніе образуютъ римскихъ художниковъ. Къ концу республики возникаетъ искусство, въ которомъ этрускіе элементы перемѣшаны съ греческими, но эта смѣсь носитъ на себѣ сильный отпечатокъ римскаго духа. Въ I и II вѣкахъ имперіи это искусство достигаетъ полнаго развитія; въ III ст. оно уже находится въ упадкѣ, однако, проявляетъ столь плодотворную дѣятельность, что усѣиваетъ своими памятниками всѣ страны, на которыя простирается римское владычество.

Общій характеръ архитектуры *).—Римскій духъ выразился всего яснѣе въ архитектурѣ: это практическое искусство сколь нельзя болѣе соответствовало ему. Отъ этрусковъ оно заимствовало арку и сводъ, но, научившись ими пользоваться, употребляло ихъ гораздо болѣе смѣло. Римскіе зодчіе вводятъ арки въ конструкцію большинства общественныхъ зданій и кроютъ громадными сводами обширныя пространства, какъ, напр., въ Пантеонѣ или въ термахъ Каракаллы. Для лучшей устойчивости этихъ арокъ и сводовъ, они даютъ стѣнамъ значительную толщину, не ограничиваясь при ихъ кладкѣ тесаннымъ камнемъ, но употребляя также кирпичъ, мелкіе камни, булыжникъ и скрѣпляя ихъ между собою густымъ цементомъ. Будучи знакома съ греческими орденами, римская архитектура пользуется ими, но мало заботится о соблюденіи принциповъ, регулирующихъ ихъ пропорціи и формы, измѣняетъ ихъ, даетъ дорическимъ колоннамъ базы, уничтожаетъ каннелюры, переиначиваетъ волюты и, соединяя іоническій стиль съ коринтскимъ, изобрѣтаетъ капитель смѣшаннаго ордена (такъ назыв. композита).

Идя дальше по тому же пути, она расточаетъ въ избыткѣ орнаментацию, какъ выскочка, старающійся поразить взоры своею роскошью. Тѣ ордена, которые греки если и употребляли въ одномъ зданіи, то съ большою осторожностью и вкусомъ, римляне, ничѣмъ не стѣсняясь,

*) См. Choisy, «L'Art de bâtir chez les Romains» 1873.

нагромождаютъ одинъ на другой, какъ это мы видимъ, напр., въ Колизеѣ (рис. 34); приэтомъ, греческій стиль, употребленный единственно съ декоративною цѣлю, въ нѣкоторыхъ случаяхъ оказывается несоотвѣтствующимъ зданію, построенному совершенно въ другомъ стилѣ. Тѣмъ неменѣе, архитектурные памятники императорскаго Рима

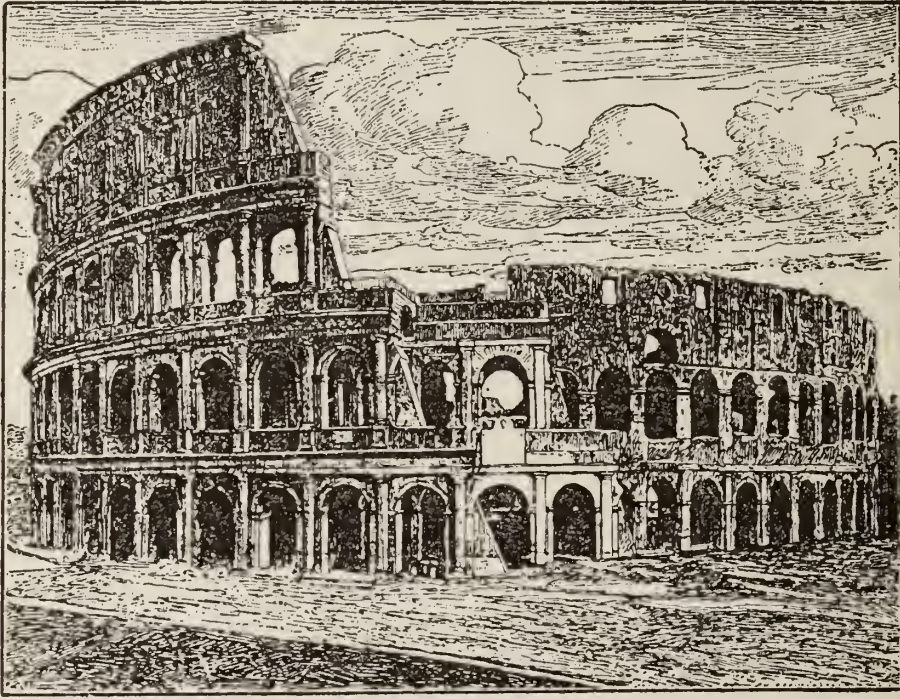


Рис. 34.

К о л и з е й.

даже въ своемъ полуразрушенномъ видѣ поражаютъ зрителя до такой степени, что онъ чувствуетъ себя подавленнымъ ихъ величіемъ и въ первый моментъ не способенъ судить объ ихъ деталяхъ и замѣтить ихъ недостатки. Уже одна незыблемость, съ какою они устояли противъ времени и людей, внушаетъ удивленіе.

Главные произведенія архитектуры.—Среди этихъ памятниковъ особеннаго вниманія заслуживаютъ не храмы, хотя нѣкоторые изъ нихъ замѣчательно хороши, но тѣ сооруженія, которыя или созданы, или преобразованы римлянами,—амфитеатры, базилики, акведуки, бани и триумфальныя арки *). Всѣ эти зданія построены съ поразительнымъ соотвѣтствіемъ своему назначенію. Такое же стройное цѣлое, всѣ части котораго тѣсно связаны между собою, представляетъ и каждый римскій городъ: гдѣ бы онъ ни находился, на Вос-

*) См. Трактатъ объ архитектурѣ Витрувія, современника Августа.

токѣ, или въ Галліи, на сѣверѣ Африки, или на берегахъ Дуная, вездѣ онѣ заключалъ въ себѣ почти неизмѣнно одни и тѣ же главныя зданія, удовлетворявшія потребностямъ общественной жизни.

Въ Римѣ, несмотря на множество постигшихъ его революцій и опустошеній, сохранилось еще много древнихъ развалинъ, особенно въ мѣстности Палатина и Форума, въ центральной части города, съ которою мы имѣли возможность лучше всего познакомиться благодаря недавнимъ раскопкамъ. Тамъ, вокругъ площади, бывшей долгое время театромъ политической борьбы, группировались храмы главныхъ боговъ города, въ томъ числѣ храмъ Юпитера, воздвигнутый на Капитолійскомъ холмѣ. Впослѣдствіи Палатинъ украсился императорскими дворцами. Триумфальныя арки Тита, Септимія Севера и Константина напоминали о побѣдахъ этихъ государей. Колизей (амфитеатръ), построенный императорами изъ дома Флавіевъ и оконченный въ 80 г. по Р. Хр., былъ назначенъ для гладіаторскихъ битвъ, столь любимыхъ римлянами (рис. 34). Театры по своему устройству близко походили на греческіе: первый каменный театръ, построенный Помпеемъ (въ 55 г. до Р. Хр.), могъ вмѣщать въ себѣ до сорока тысячъ зрителей. Цирки, въ которыхъ устраивались состязанія въ бѣгѣ на колесницахъ, напоминали собою греческіе стадіи, но были обширнѣе, чѣмъ они. Большой римскій циркъ, благодаря послѣдовательнымъ пристройкамъ, вмѣщалъ въ себѣ, повидимому, до трехсотъ-восмидесяти-пяти тысячъ человѣкъ. Что же касается до амфитеатровъ циркульныхъ въ планѣ, то они—изобрѣтеніе римскихъ архитекторовъ; въ Колизеѣ могло помѣщаться болѣе ста тысячъ человѣкъ. Въ другихъ частяхъ города также находилось немало замѣчательныхъ зданій, о которыхъ возможно составить себѣ ясное понятіе: Пантеонъ, выстроенный зятемъ императора Августа, Агриппою; мавзолей Адріана, превратившійся въ замокъ св. Ангела, термы Каракаллы, развалины которыхъ занимаютъ громадное пространство; повсюду, изъ-подъ наружности средневѣкового и современнаго города, проглядываетъ древній Римъ. Въ римской Кампаньѣ, въ настоящее время пустынной, развалины древнихъ построекъ встрѣчаются на каждомъ шагу: здѣсь виднѣются величественныя аркады акведуковъ, тамъ—надгробныя памятники, которыми на протяженіи нѣсколькихъ миль обставлена Аппіева дорога. Нѣсколько дальше, близъ Тиволи, вилла Адріана представляетъ намъ остатки зданій, которыя императоръ-археологъ приказалъ выстроить по образцу памятниковъ, особенно поразившихъ его во время его путешествій. По другую сторону отъ Рима, въ Остіи, нѣкогда бывшей его портомъ, донынѣ сохранились слѣды ея арсеналовъ и улицъ, въ которыхъ толпились торговцы всѣхъ странъ свѣта.

Въ болѣе дальнемъ разстояніи отъ Рима, Помпея, засыпанная

пепломъ Везувія въ 79 г. нашей эры,—любопытный образчикъ провинціального римскаго города первыхъ временъ имперіи, хотя, надо замѣтить, это было дачное мѣсто, и въ немъ особенно сильно чувствовалось греческое вліяніе. Прогулка по улицамъ Помпеи, на которыхъ сохранились прежнія зданія, производитъ поразительное и стран-

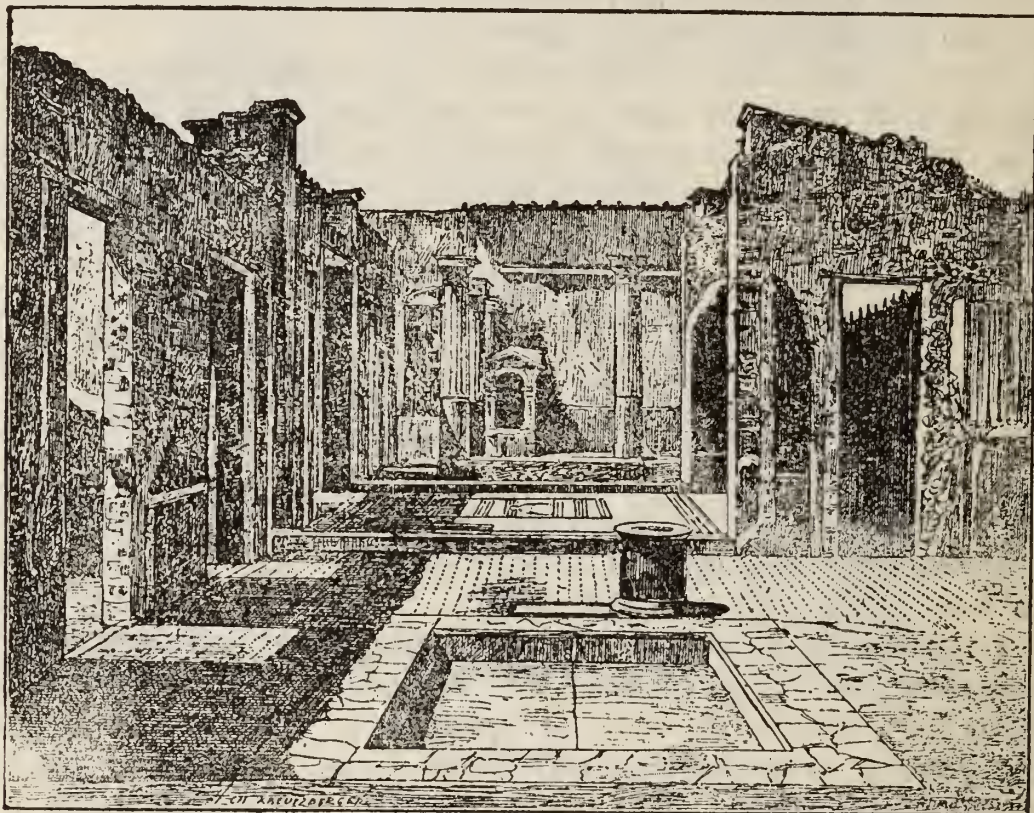


Рис. 35.

Домъ въ Помпеѣ.

ное впечатлѣніе: недостаетъ только жителей, хотя ихъ присутствіе легко приходитъ въ воображеніе. Все здѣсь осталось на своемъ мѣстѣ: объявленія на стѣнахъ гласятъ о имѣющихъ быть представленіяхъ, или предлагаютъ кандидатовъ на предстоящіе выборы; надъ входами въ лавки еще цѣлы вывѣски, и вся городская жизнь, прерванная внезапною катастрофою, оставила послѣ себя столь свѣжіе слѣды, что кажется, будто она остановилась только недавно. Что всего интереснѣе для изученія въ Помпеѣ—это греко-римскій домъ зажиточнаго горожанина (рис. 35). Расположеніе комнатъ въ такихъ домахъ всегда одинаково: вокругъ перваго двора, окруженнаго портиками, такъ назыв. «атріума», группируются пріемные покои и службы; вокругъ втораго двора или «перистилия»—жилая помѣщенія. Дома—вообще одноэтаж-

ные, и только нѣкоторые изъ нихъ имѣли второй этажъ. Однако не слѣдуетъ, какъ это иногда дѣлается, считать помпейскій домъ неизмѣннымъ образцомъ римскихъ домовъ. Въ Римѣ, помимо особняковъ, были огромные дома, въ шесть или семь этажей, даже болѣе высокіе, чѣмъ наши: они раздѣлялись на квартиры, отдаваемые внаймы.

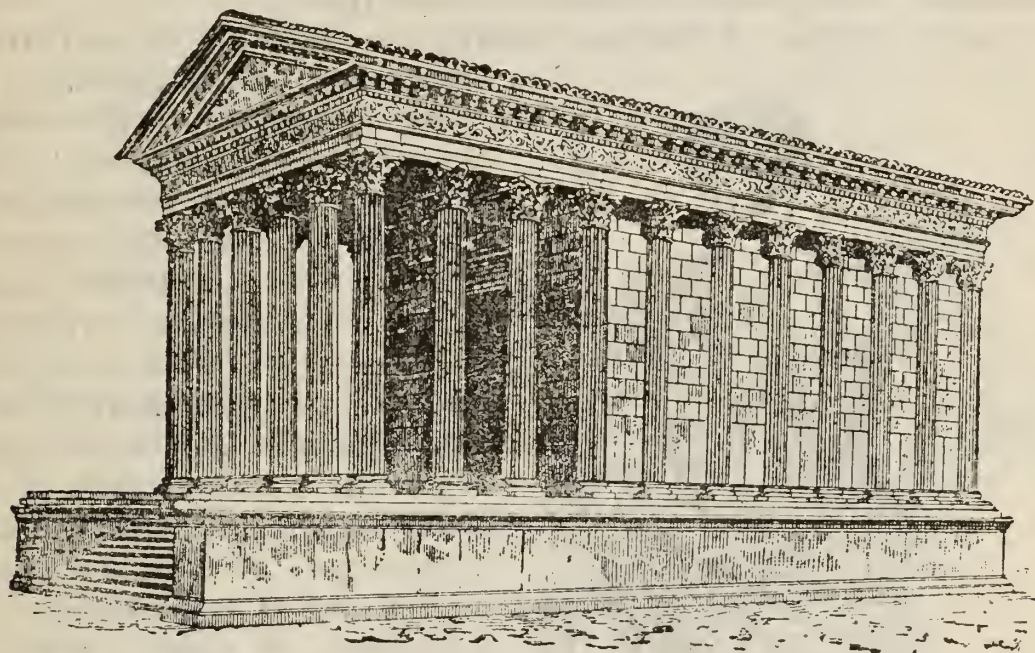


Рис. 36.

Храмъ въ Нимѣ.

Изъ всѣхъ провинцій имперіи, Франція—одна изъ тѣхъ, въ которыхъ сохранилось больше всего памятниковъ римской эпохи. Покоренная Цезаремъ послѣ десятилѣтней войны, Галлія быстро усвоила себѣ культуру своихъ побѣдителей и нѣсколько столѣтій была страной богатою и цвѣтущею. Нѣкоторые изъ ея городовъ могли соперничать съ лучшими городами имперіи, въ особенности Ліонъ, тогдашняя столица Галліи, гдѣ однако имѣется, къ сожалѣнію, лишь очень мало развалинъ. Спускаясь изъ Ліона внизъ по теченію Роны, мы встрѣчаемъ рядъ городовъ, изобилующихъ древними памятниками: Виеннъ, Оранжъ, Нимъ, Арль; въ Оранжѣ замѣчателенъ превосходно сохранившійся театръ, въ Нимѣ—великолѣпный храмъ (Maison carrée, рис. 36), амфитеатръ (Arènes) и остатки термъ, а въ окрестностяхъ этого города—віадукъ (Pont du Gard). Въ другихъ пунктахъ Галліи нѣтъ ни одного стариннаго города, въ которомъ не было бы какихъ-либо римскихъ развалинъ; еще недавно, въ деревенской мѣстности (въ Санксе, въ Виеннскомъ департаментѣ) отытъ городъ, названіе котораго неизвѣстно *).

*) См. Anthyme Saint-Paul, «Histoire monumentale de la France» 1883, стр. 32—55, и Жульяна, «Les Gaules» 1891.

На другомъ концѣ имперіи, въ Сиріи и Аравіи, греко-римская архитектура, находясь подъ вліяніемъ азіатской, приняла совершенно особенный характеръ: такъ напр. въ Пальмирѣ, зданія, сооруженныя въ III вѣкѣ знаменитою Зиновіею въ Бальбекѣ и Петрѣ, отличаются гигантскими размѣрами, изобиліемъ деталей и полнымъ отсутствіемъ правильныхъ линій классической архитектуры.

Скульптура.—Греческая скульптура, какъ мы уже видѣли, про-



Рис. 37.
Статуя Августа.
(Въ Ватиканѣ).

никла въ Римъ и сдѣлалась тамъ господствующей. Произведенія римскихъ художниковъ, воспитавшихся на ея образцахъ, по большей части посредственны: это — болѣе или менѣе удачныя копіи знаменитыхъ греческихъ статуй,—копіи, весь интересъ которыхъ заключается въ томъ, что онѣ являются для насъ слабыми подобіями недошедшихъ до насъ оригиналовъ. Однако римскіе скульпторы не всегда ограничивались ролью подражателей: образовавшись на чужихъ образцахъ, они достигали нѣкоторой оригинальности. Не увлекаясь идеаломъ, они старались передавать дѣйствительность вѣрно и сильно. Такой реалистическій характеръ получили статуи и историческіе бюсты ихъ работы, хранящіеся теперь въ разныхъ музеяхъ. Изъ этихъ скульптуръ, каковы напр. статуи Августа въ Ватиканѣ (рис. 37), Марка Аврелія и Агриппины (рис. 38), въ Капитолійскомъ музеѣ, — верхъ совершенства; но даже и въ посредственныхъ произведеніяхъ этого рода видно ста-

раніе воспроизводить индивидуальныя черты фізіономій. Это направленіе творчества римскихъ художниковъ побуждаетъ ихъ къ изображенію тогдашнихъ историческихъ событій, къ отрасли скульптуры, которую греки почти не воздѣлывали. По убѣжденію римскихъ скульпторовъ одною изъ ихъ обязанностей было увѣковѣчивать память о великихъ

побѣдахъ, распространившихъ или поддерживавшихъ власть Рима. Барельефы великолѣпнѣйшей изъ римскихъ триумфальныхъ арокъ, арки Тита (рис. 39), напоминаютъ объ успѣхахъ римлянъ въ походѣ на Іудею. Неподалеку отъ этой арки стоитъ колонна Траяна, на которой непрерывнымъ рядомъ изображены различные эпизоды войнъ этого императора—осады, битвы, триумфы, причемъ типы, костюмы и вооруженіе воспроизведены съ рѣдкою добросовѣстностью; мало найдется документовъ, которые такъ подробно знакомили бы насъ съ римскимъ военнымъ бытомъ. Не станемъ подробно говорить о несчетныхъ, украшенныхъ скульптурою саркофагахъ, любопытныхъ преимущественно съ археологической точки зрѣнія. Вообще едва ли какой-либо другой народъ произвелъ столько мраморныхъ вещей, какъ римляне, но результаты этихъ работъ часто оказывались посредственными; да и сами скульпторы, въ виду все увеличивавшагося спроса на ихъ произведенія, заботились не столько объ ихъ качествѣ, сколько о количествѣ.



Рис. 38.

А г р и п п и н а.

(Въ Капитолійскомъ музеѣ).

Живопись.—Римская живопись извѣстна намъ лучше, чѣмъ греческая, благодаря открытіямъ, сдѣланнымъ въ Римѣ въ термахъ Тита, въ гробницѣ Назоновъ и въ другихъ мѣстахъ, а также на югѣ Италіи, въ Помпеѣ (рис. 40) и Геркуланѣ. Эти два послѣднихъ города доказываютъ, что не существовало ни одного зажиточнаго римскаго дома, въ которомъ стѣны не были бы покрыты живописью. То были изображенія, исполненные по большей части на живую руку, скорѣе ремесленниками, чѣмъ художниками. Эта стѣнная живопись замѣняла наши обои; въ декоративномъ отношеніи, она не была лишена достоинствъ. Нерѣдко она представляла фантастическія зданія съ тон-

кими колоннами, оживленныя человѣческими фигурами; воспроизводились также мнѳологическія сцены, исполняя которыя, живописецъ часто ограничивался повтореніемъ знаменитыхъ греческихъ композицій, или же сцены домашней жизни, амурь, играющіе другъ съ другомъ въ прятки или занимающіеся торговлей или какимъ-нибудь ремесломъ, башмачнымъ, столярнымъ и т. п. Художникъ не думалъ почерпать сюжеты изъ исторіи Рима и Италіи, но за то широко пользовался греческими сюжетами, задаваясь лишь одною цѣлью—улаждать взоры зрителя веселыми картинами. Исполнялись онѣ перѣдко энкаустиче-



Рис. 39.

Одинъ изъ рельефовъ триумфальной арки Тита.

скимъ способомъ, состоявшимъ въ употребленіи красокъ, смѣшанныхъ съ растопленнымъ воскомъ, въ накладкѣ ихъ на стѣну и затѣмъ въ подогрѣваніи ихъ горячимъ желѣзомъ для того, чтобы онѣ лучше проникли въ ея штукатурку.

Кромѣ этихъ анонимныхъ живописцевъ, были другіе, которыхъ, впрочемъ, мы знаемъ только по именамъ; но большинство тѣхъ художниковъ, о которыхъ упоминаютъ латинскіе писатели, были греки, и среди нихъ римляне составляли исключеніе; однако, еще при республикѣ, патрицій Фабій, историкъ второй пунической войны, не брезгалъ заниматься живописью, за что и получилъ прозвище «Пикторъ» (живописецъ). Иногда эти художники изображали эпизоды современныхъ имъ войнъ, и случалось, что сами полководцы-побѣдители, стоя на форумѣ передъ подобными картинами, рассказывали народу о своихъ подвигахъ.

Для украшенія своихъ памятниковъ и домовъ римляне часто при-

бѣгали также къ мозаикѣ *), уже извѣстной грекамъ, причемъ къ мраморнымъ и разноцвѣтнымъ каменнымъ кубикамъ примѣшивали сдѣланные изъ стеклянныхъ цвѣтныхъ сплавовъ. Мозаика употреблялась у нихъ, главнымъ образомъ, для половъ, но иногда ею отдѣлывались также стѣны. Среди древнихъ мозаикъ, дошедшихъ до насъ въ боль-



Рис. 40.

Стѣнная живопись.

(Помпея).

шомъ количествѣ, многія очень просты и представляютъ одни орнаменты, но есть и картины сложной композиціи. Какъ на одинъ изъ замѣчательныхъ образцовъ мозаикъ послѣдняго рода, можно указать на хранящійся въ неаполитанскомъ музеѣ полъ изъ Помпеи, изображающій битву при Арбелахъ.

*) См. Gerspach, «La Mosaïque» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts») 1881.

Въ настоящемъ бѣгломъ обзорѣ римскаго искусства намъ пришлось умолчать о цѣломъ рядѣ художественныхъ произведеній — о мелкихъ бронзовыхъ издѣліяхъ, о камеяхъ, объ ювелирныхъ вещахъ: всѣ они имѣютъ тотъ же характеръ, какимъ отличаются крупная скульптура и живопись, и такъ же, какъ онѣ, отражаютъ въ себѣ вліяніе греческаго искусства.

Устойчивость традиціи античнаго искусства.—Исторія античнаго искусства не оканчивается съ паденіемъ Западной Имперіи. Подобно тому, какъ римскія преданія и учрежденія, соединяясь съ новыми элементами, удерживаются въ теченіе Среднихъ Вѣковъ, такъ не исчезаютъ и художественныя вѣянія и нерѣдко выражаются съ замѣчательною силою. На Востокѣ, византійское искусство во многихъ случаяхъ вдохновляется эллинскимъ. Западъ, восхищенный величіемъ и красотою римскихъ памятниковъ, долгое время подражаетъ имъ съ бѣльшимъ или меньшимъ умѣньемъ: зданіе христіанскаго храма происходитъ отчасти отъ античной базилики; романское искусство, какъ показываетъ самое его названіе,—дѣтище римскаго. Даже въ готическомъ искусствѣ, повидимому порвавшемъ свою связь съ античными традиціями, все-таки можно найти нѣкоторые ихъ отголоски. Наконецъ, въ XV и XVI вѣкахъ художники съ увлеченіемъ, порою чрезмѣрнымъ, обращаются за образцами къ древнему міру, и для многихъ изъ нихъ подражаніе его памятникамъ становится священнымъ долгомъ. Долгое время римское искусство почти одно составляло предметъ этого культа, и только въ XIX столѣтіи, благодаря новѣйшимъ изслѣдованіямъ на Востокѣ, было, такъ сказать, открыто настоящее греческое искусство, и постигнута вся его красота.

КНИГА ВТОРАЯ.

Средніе Вѣка.

ГЛАВА I.

Начатки христіанскаго искусства *).

Христіанство и искусства. — Христіанское общество выросло на лонѣ разлагавшагося античнаго общества. Новая религія, запрещенная римскими законами и часто подвергавшаяся жестокимъ гоненіямъ, несмотря на то распространяется по всѣмъ областямъ имперіи; она размножаетъ число своихъ общинъ и принимаетъ, въ свою очередь, завоеваніе міра, но завоеваніе моральное. Въ теченіе трехъ первыхъ вѣковъ своего существованія христіанство, испытывая тяжкія невзгоды и борьбу, повидимому, не могло и думать объ искусствахъ. Кромѣ того, іудейство, изъ котораго оно произошло, воспрещало изображеніе какихъ бы то ни было живыхъ существъ; ап. Павелъ, посѣтивъ Аѳины, негодовалъ при видѣ статуй, наполнявшихъ этотъ городъ. Позже, отцы Церкви, даже тѣ, которые получили вполнѣ греческое образованіе, смотрѣли на произведенія античной скульптуры только какъ на предметы идолопоклонства; Климентъ Александрійскій, напримѣръ, съ презрѣніемъ отзы-

*) См. Allard, «Rome souterraine», 1872, сочиненіе, представляющее прекрасный сводъ трудовъ де-Росси; Hubsch, «Monuments d'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne» (переводъ Гюрбера) 1866; Vitet, «Mosaïques chrétiennes de Rome», въ его «Études sur l'histoire de l'art», 1868; Pératé, «L'archéologie chrétienne» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts»).

вается о самомъ Фидіи. Тѣмъ не менѣе, искусство, вслѣдствіе сочувственнаго отношенія къ нему народной массы, развивается и стремится воплощать въ видимыхъ образахъ христіанскія идеи и вѣрованія.

Архитектура катакомбъ.—Въ промежуткахъ между гоненіями христіане воздвигали церкви на поверхности земли, но онѣ исчезли безслѣдно, такъ что изучить памятники первохристіанскаго искусства можно лишь въ подземныхъ кладбищахъ или катакомбахъ. Катакомбы найдены въ различныхъ мѣстахъ имперіи. Болѣе всѣхъ другихъ извѣстны римскія катакомбы, благодаря своей важности и тому вниманію, съ какимъ онѣ были изслѣдованы. Христіанская археологія своими новѣйшими успѣхами въ особенности много обязана трудамъ де-Росси. Катакомбы, находящіяся внѣ Рима, распространяются подъ землею во всѣ стороны въ видѣ коридоровъ, расположенныхъ одинъ надъ другимъ въ нѣсколько ярусовъ; прежде полагали, что христіане вырывали ихъ тайно, но это мнѣніе ошибочно: входы въ христіанскіе некрополи были вначалѣ совершенно открытые въ силу римскихъ законовъ, предписывавшихъ уваженіе къ мѣстамъ погребенія умершихъ, и только впослѣдствіи христіане лишились покровительства этихъ законовъ. Самыя знаменитыя катакомбы Рима—катакомбы Каллиста, Домитиллы, Претекстата и Присциллы. Вырытыя въ нихъ могилы имѣютъ видъ полокъ, устроенныхъ въ стѣнѣ (*loculi*), или нишей съ аркою (*arcosolia*); «локули» встрѣчаются, главнымъ образомъ, въ коридорахъ, «аркосолія»—въ прямоугольных камерахъ (*cubicula*). По своей формѣ эти могилы напоминаютъ гробницы некрополей Востока, Сиріи, Греціи и пр.

Живопись.—Въ этихъ некрополяхъ уже съ конца I вѣка зарождается христіанская живопись. Ея содержаніе—нерѣдко символическое или аллегорическое: рыба олицетворяетъ собою Христа, голубь—душу вѣрующаго; но было бы ошибочно искать во всѣхъ мельчайшихъ деталяхъ этой живописи слѣды какого-нибудь сложнаго мистицизма. Художникъ пріискиваетъ въ Ветхомъ и Новомъ Завѣтахъ такіе сюжеты, которые, по его мнѣнію, лучше всего подходятъ къ важнѣйшимъ и распространеннѣйшимъ догматамъ христіанства: Ной въ ковчегѣ напоминаетъ собою искупленіе; Иона, проведеній три дня во чревѣ морского чудовища,—воскресеніе. На стѣнахъ катакомбъ мы встрѣчаемъ то-и-дѣло одни и тѣ же изображенія: Адама и Еву, Ноя въ ковчегѣ, жертвоприношеніе Исаака, Моисея, извлекающаго жезломъ воду изъ скалы, исторію Іоны, Даніила во рву львиномъ, чудеса Христовы, Добраго Пастыря и т. п. Каждое изображеніе есть нравственное поученіе, передаваемое чрезъ посредство глазъ душѣ; приэтомъ выборъ и распредѣленіе сюжетовъ чисто случайны. Хотя безпрестанно намекается на спасительное пришествіе Христа на

землю, однако, его страсти, равно какъ и страданія мучениковъ, иногда не изображаются.

Въ отношеніи стиля, эти изображенія ничѣмъ не отличаются отъ работъ языческихъ художниковъ того времени. Приемы исполненія точно такіе же, и часто христіанскіе живописцы получали образованіе въ мастерскихъ язычниковъ. Этимъ объясняются геніи, аллегорическія фигуры, бычачьи головы и всѣ подобные орнаментальные мотивы, встрѣчающіеся въ живописи катакомбъ, но не имѣющіе никакого религіознаго значенія; нѣкоторые уже чисто-языческіе сюжеты превращаются въ христіанскіе благодаря придаваемому имъ смыслу; такъ, напр., Орфей, укрощающій звѣрей звуками своей лиры, означаетъ Христа и благотворное дѣйствіе его ученія. Однако утверждать, какъ это дѣлали нѣкоторые, что христіанское искусство вначалѣ воспроизводило только такіе сюжеты, для которыхъ языческое искусство представляло ему легко подражаемые образцы,—большое заблужденіе: съ самаго возникновенія своего христіанская живопись имѣла свои собственныя идеи и стремилась облекать ихъ въ формы все болѣе и болѣе оригинальныя.

Скульптурные саркофаги.—Христіанская скульптура развилась позже живописи. Заниматься ею въ катакомбахъ было затруднительно, потому что втаскивать туда большія глыбы мрамора было невозможно, равно какъ и работать надъ ними, а внѣ катакомбъ это представлялось опаснымъ въ виду гоненій на христіанъ. Кромѣ того, Церковь относилась къ скульптурѣ несочувственно, считая ее искусствомъ языческимъ по преимуществу. Нѣсколько статуй или статуэтокъ «Добраго Пастыря» составляютъ исключеніе; вообще же христіанское ваяніе вначалѣ ограничивалось исполненіемъ рельефомъ на саркофагахъ. Однако и такія произведенія были рѣдкостью въ теченіе трехъ первыхъ вѣковъ нашей эры; ихъ количество увеличивается въ IV и V столѣтіяхъ, причемъ изображенные на нихъ сюжеты нерѣдко суть тѣ же сцены, взятые изъ Священнаго Писанія, которыя были воспроизводимы предъ тѣмъ живописцами. На одной и той же сторонѣ саркофага помѣщался рядъ эпизодовъ, иногда въ два ряда, безъ всякаго хронологическаго порядка. Въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ, и въ арльскомъ музеѣ, во Франціи, находятся богатые коллекціи такихъ саркофаговъ *).

Преобразование христіанскаго искусства въ IV вѣкѣ.—Въ началѣ IV вѣка, новыя условія, въ которыя Константинъ Великій поставилъ христіанство, измѣнили судьбу искусства, какъ и обществен-

*) См. Le Blanc, «Les Sarcophages chrétiens d'Arles» 1878, и Grousset, «Études sur les sarcophages chrétiens» 1885.

ную жизнь. Богослуженіе стало теперь совершаться повсюду открыто, въ обширныхъ зданіяхъ. Церкви или базилики напоминали своимъ устройствомъ въ одно и то же время и языческія базилики, и римскіе дома, и катакомбы. Пройдя первый портикъ, вѣрующій вступалъ въ «атрій»—дворъ подъ открытымъ небомъ, окруженный съ четырехъ сторонъ портиками. «Атрій» сообщался посредствомъ «нартекса», т.-е. сѣней, иногда двойныхъ, съ самою церковью, внутренность которой раздѣлялась въ продольномъ направленіи на три части или нефа двумя рядами колоннъ. Правый нефъ былъ предназначенъ для мужчинъ, лѣвый—для женщинъ. Большая часть среднего нефа была предназначена для духовенства и отдѣлена отъ остального пространства балюстрадаю. На двухъ ея оконечностяхъ стояли «амвоны» или кафедры для чтенія на одной Евангелія, на другой апостольскихъ посланій. Позади алтаря, въ первое время еще небольшого, было устроено особое сѣдалище (*cathedra*), нерѣдко каменное, для совершающаго богослуженіе (рис. 41). Надъ плоскимъ потолкомъ лежала двускатная крыша. Неподалеку отъ базилики обыкновенно находилась крестильница (*baptisterium*)—зданіе круглой или многоугольной формы. Таковъ былъ постепенно измѣнявшійся въ теченіе многихъ вѣковъ типъ церкви, слѣды котораго донинѣ сохранились въ западныхъ храмахъ.

Украшеніе базиликъ.—Для украшенія такихъ большихъ зданій уже не годилась скромная живопись катакомбъ. Къ тому же чувства, которыя она выражала, уже не соотвѣтствовали новому положенію христіанскаго общества: тѣснѣе привязанное къ земному, преобразовавшееся въ политическую силу, христіанство неизбѣжно должно было въ области искусствъ отвести больше простора историческому элементу и, вмѣстѣ съ тѣмъ, стремиться выражать идеи величія и господства. Подобныя тенденціи обнаруживаются повсюду. Являются попытки узнать подлинныя черты Христа, Богородицы, апостоловъ, и, въ случаяхъ неимѣнія для того данныхъ, фантазія создаетъ типы, которые, распространяясь, приобрѣтаютъ значеніе установленныхъ развѣ навсегда. Вскорѣ начинаютъ изображать Христа уже не въ скромномъ видѣ добраго пастыря, но восточнымъ монархомъ, сидящимъ на престолѣ и окруженнымъ толпою ангеловъ. Съ другой стороны, вмѣсто сюжетовъ, задуманныхъ и группированныхъ символически, являются сцены изъ исторіи Ветхаго и Новаго Заветовъ, а нѣсколько позже воспроизводятся страданія мучениковъ, прославившихъ Церковь.

Такимъ образомъ въ IV вѣкѣ, когда живописцы и скульпторы въ катакомбахъ еще придерживаются старыхъ традицій, художники, трудящіеся надъ украшеніемъ базиликъ, мало-по-малу создаютъ новый стиль. Фрески этого времени не дошли до насъ, но сохранились произведенія мозаики, которою художники покрывали, на ряду съ живописью,

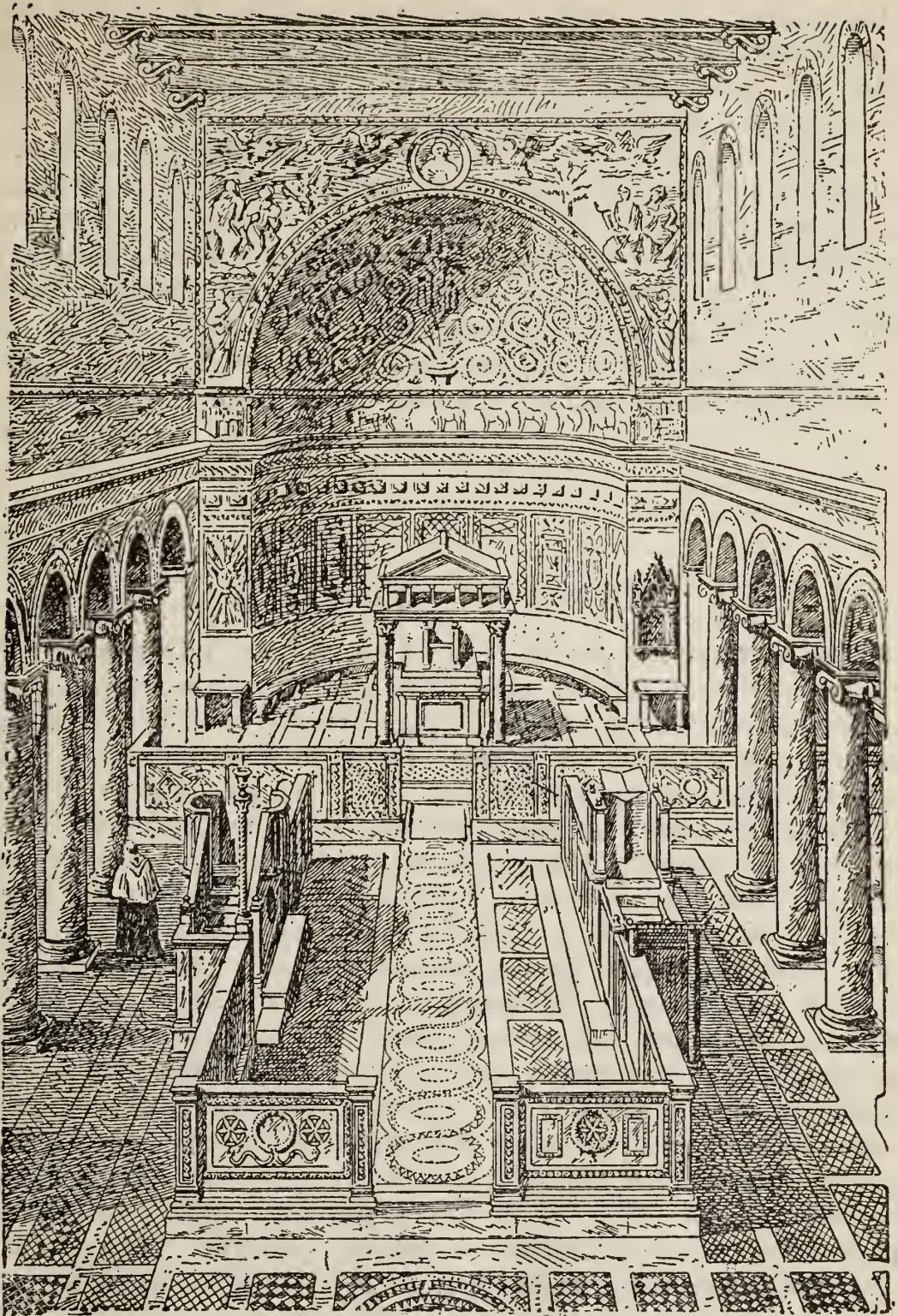


Рис. 41.
Базилика св. Климента въ Римѣ.
(Внутренній видъ).

стѣны и абсиды храмовъ, считая ее болѣе великолѣпною для нихъ. Во многихъ церквахъ Рима еще существуютъ мозаики IV, V и VI вѣковъ, имѣющія вышеуказанный характеръ, каковы, напр., мозаики надгробной капеллы Констанціи, церквей св. Пуденціанны, Санта-Маріа-Маджоре, св. Космы и Даміана и др.

Упадокъ искусствъ на Западѣ.—Между тѣмъ, подъ вліяніемъ событій, повлекшихъ за собою паденіе имперіи и образованіе варварскихъ государствъ, искусство на Западѣ клонится къ упадку. Монументальныя зданія строятся грубѣе, фигуры во фрескахъ и въ скульптурныхъ произведеніяхъ становятся болѣе тяжелы и неповоротливы. Съ VI вѣка какъ въ Галліи, такъ и въ Италіи, воцаряется варварство, и надо будетъ пройти нѣсколькимъ вѣкамъ прежде, чѣмъ наступитъ настоящее возрожденіе искусствъ.

ГЛАВА II.

Византійское искусство *).

Общій характеръ и главные періоды византійскаго искусства.—Въ то время какъ Западная Имперія постепенно разрушалась, Восточная продолжала существовать до XV столѣтія, переживая періоды величія и упадка. Въ ней также расцвѣла блестящая цивилизація, распространившая свое вліяніе далеко. Центромъ этой цивилизаціи былъ Константинополь. Какъ на Востокѣ, такъ и на Западѣ, о величій этого города рассказывались чудеса; иностранцы—купцы, ремесленники, искатели приключеній—стекались въ Константинополь со всего свѣта; по самому географическому положенію своему онъ, казалось, былъ предназначенъ служить звеномъ, соединяющимъ Азію съ Европою. Этою ролью Византіи объясняется характеръ ея искусства: къ древне-эллинскимъ элементамъ оно примѣшиваетъ восточные, но проявляетъ при этомъ творческую силу и принимаетъ оригинальную фizioномію. Оставаясь до XII столѣтія христіанскимъ по преимуществу, византійское искусство въ VI вѣкѣ, въ царствованіе Юстиніана, уже имѣетъ нѣкоторыя характерныя черты, которыя сохраняются въ немъ навсегда. Въ VIII вѣкѣ ему угрожаетъ серьезная опасность: оно развилось, служа, главнымъ образомъ, религіи; теперь является нѣсколько императоровъ, задающихся цѣлью преобразовать одновре-

*) См. Байё, «L'Art byzantin» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts»), нов. изд. 1893. Въ этой книжкѣ читатель найдетъ указаніе на важнѣйшія сочиненія по части византійскаго искусства.

менно Церковь и государство и воздвигающихъ гоненіе на иконы, какъ на ведущія къ идолопоклонству. Распря иконоборцевъ съ почитателями иконъ, начавшаяся около 726 года, вполнѣ окончилась только въ 842 году торжествомъ вторыхъ. Отъ этихъ испытаній искусство только выиграло. Живописцы религіозныхъ изображеній не только не смирялись предъ угрозами и гоненіями, но упорно продолжали трудиться, а на ряду съ ними образовалась другая, болѣе независимая школа, принявшаяся, повидимому, съ новымъ жаромъ за изученіе античныхъ образцовъ. Вслѣдствіе этого со середины IX и до XI вѣка, въ то время, какъ государи македонской династіи стремятся упрочить могущество имперіи, искусство процвѣтаетъ въ полномъ блескѣ. Въ XI вѣкѣ оно начинаетъ клониться къ упадку—становится болѣе холоднымъ, принимаетъ аскетическій характеръ и часто стремится застыть въ извѣстныхъ традиціонныхъ формахъ. Несчастія, постигшія греческую монархію въ XI и XII столѣтіяхъ, и образованіе эфемерной латинской имперіи въ XIII вѣкѣ отразились въ византійскомъ искусствѣ; хотя вполнѣ были дѣлаемы попытки вложить въ него новую жизнь, однако онѣ привели къ незначительнымъ результатамъ. Тѣмъ не менѣе, византійское искусство пережило самую имперію, найдя себѣ убѣжище въ монастыряхъ, особенно на Аѳонѣ, гдѣ въ наши дни оно медленно угасаетъ.

Архитектура; церкви съ куполами; Святая Софія.—Византійская архитектура возникла въ Сиріи и въ Малой Азіи. Еще въ IV и V столѣтіяхъ византійскія церкви отличались отъ западныхъ базиликъ. Архитекторы заимствуютъ у Востока куполъ надъ квадратнымъ въ планѣ зданіемъ, увеличиваютъ его размѣры и придаютъ ему совершенно новый характеръ. Въ 532 году Юстиніанъ задумываетъ соорудить такую церковь, которая своимъ великолѣпіемъ превосходила бы все, что разсказывается о храмѣ Соломона. Эту постройку онъ поручаетъ двумъ уроженцамъ Азіи, Анѳимію Тралесскому и Исидору Милетскому. Созданіе этихъ художниковъ, храмъ св. Софіи (рис. 42)—типичный образецъ византійскаго искусства какъ по орнаментации, такъ и по архитектурѣ. Самые дорогіе матеріалы—золото, серебро, слоновая кость и драгоцѣнные камни—были употреблены для его украшенія. Въ конструктивномъ отношеніи наибольшаго вниманія заслуживаетъ въ этомъ храмѣ его куполъ, имѣющій 31 метръ въ діаметрѣ и подпираемый четырьмя громадными столбами, связанными съ нимъ вверху пандантивами. Съ этого времени употребленіе куполовъ распространяется во всей имперіи. Вполнѣ религіозная архитектура старалась придавать церквямъ болѣе изящный и легкій видъ: количество куполовъ увеличилось отъ пяти до двѣнадцати; затѣмъ, чтобы они казались болѣе стройными, ихъ стали помѣщать на довольно вы-

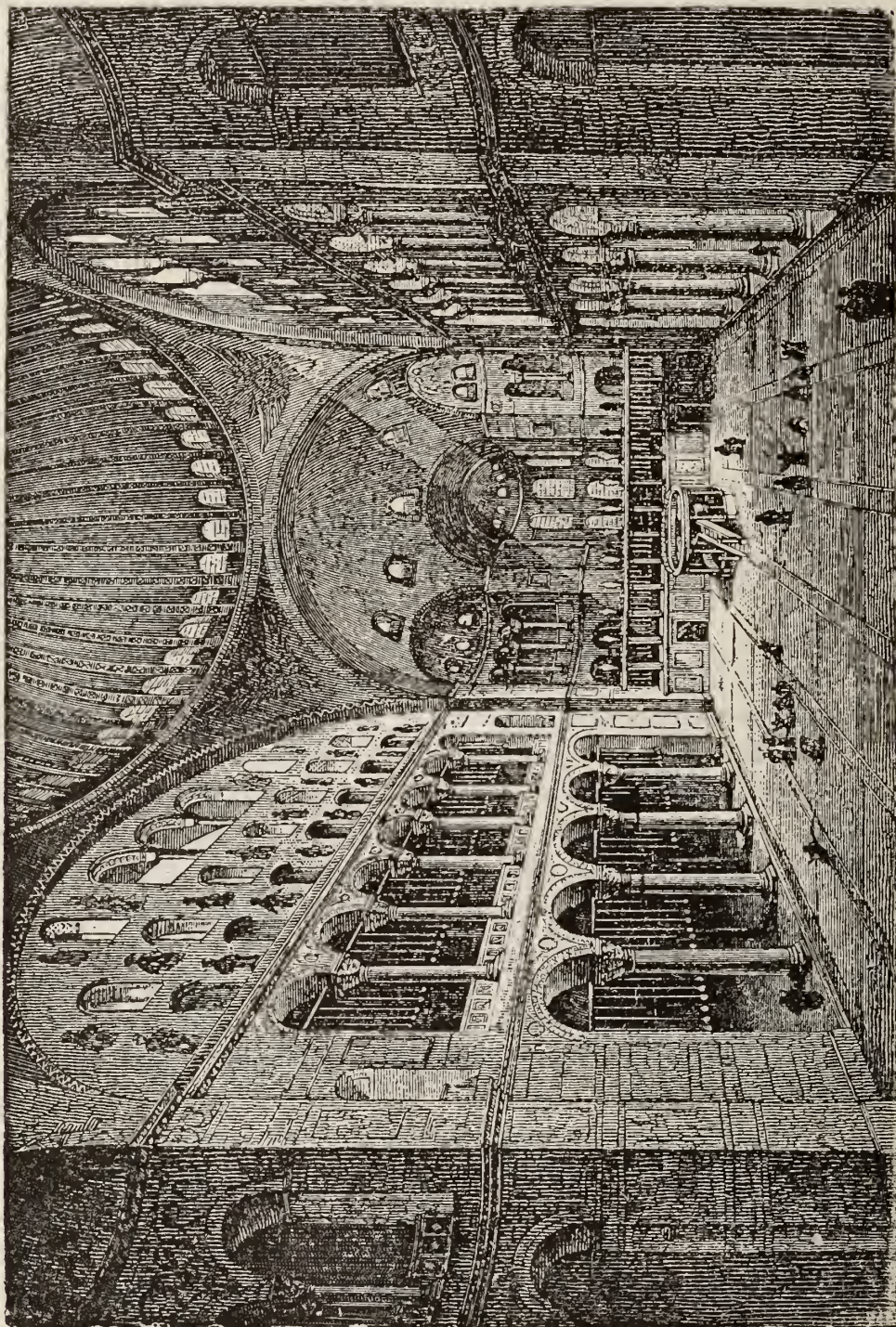


Рис. 42.
Внутренность храма св. Софії въ Константинополѣ.

сокихъ цилиндрическихъ барабанахъ, обставляя послѣдніе небольшими колоннами и прорѣзывая окнами. Церкви «*Θεοτοκοςъ*» или Божіей Матери въ Константинополѣ (X вѣка; рис. 43), св. Апостоловъ, пророка Ильи и Богородицы въ Салоникахъ (XI вѣка)—прекрасные образцы этого стиля, надолго удержавшагося на Востокѣ. Какъ на образчикъ

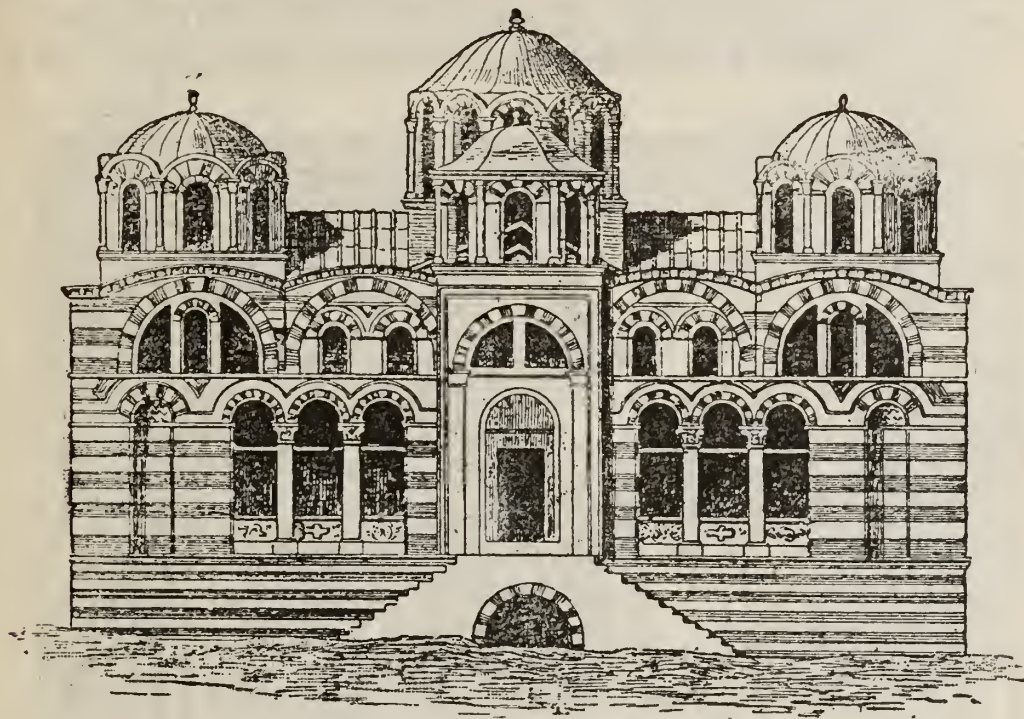


Рис. 43.

Церковь «*Θεοτοκοςъ*» въ Константинополѣ.

гражданской архитектуры, можно указать на отличавшійся необычайнымъ великолѣніемъ большой константинопольскій дворецъ, начатый постройкою въ IV столѣтіи, украшенный Юстиніаномъ и въ послѣдствіи увеличенный. Въ немъ было несчетное количество дворовъ, часовень, пріемныхъ залъ и жилыхъ покоевъ, и все блистало золотомъ и серебромъ. То же впечатлѣніе могущества и роскоши производилъ и самый городъ, возбуждавшій восхищеніе посѣщавшихъ его западныхъ лѣтописцевъ своею обширностью и изобиліемъ церквей и различныхъ художественныхъ памятниковъ.

Живопись; мозаика, миниатюры, фрески.—Древнѣйшія произведенія живописи въ византийскихъ церквахъ исчезли, но зато сохранилось нѣкоторое количество мозаикъ VI и VII столѣтій. Святая Софія была вся украшена ими: на золотомъ или темноголубомъ фонѣ выдѣлялись композиціи религіознаго содержанія и большія фигуры ангеловъ и святыхъ; большинство этихъ изображеній было уни-

чтожено или заштукатурено турками, превратившими этотъ храмъ въ мечеть. Въ Равеннѣ, столицѣ византійскихъ владѣній въ Италіи, находится нѣсколько церквей этой эпохи, древняя орнаментація которыхъ отчасти уцѣлѣла. Одна изъ самыхъ любопытныхъ—церковь св. Виталія, современная Святой Софіи: среди мозаичныхъ картинъ въ ея хорѣ есть двѣ, изображающія Юстиніана и Θεодору, окруженныхъ придворными лицами и приносящихъ церкви свои дары (рис. 44).



Рис. 44.

Юстиніанъ, его свита и архіепископъ Максиміанъ.
(Мозаика церкви св. Виталія въ Равеннѣ).

Но вообще сюжеты мозаичныхъ картинъ—религіозные и почерпнуты изъ Священнаго Писанія. Изображая эти огромныя композиціи, византійскіе художники заботились больше всего о симметричности ихъ расположенія и выказывали вѣрное пониманіе требованій декоративности.

Для изученія византійской живописи весьма важны мініатюры, украшающія собою рукописи; какъ на прекрасные ихъ образцы можно указать на иллюстраціи Книги Бытія, находящіяся въ Вѣнѣ, Книги Іисуса Навина и Путешествія Космы Индикоплевста, въ Ватиканѣ.

Сирийскій манускриптъ 586 года, хранящійся въ Лаврентьевской библіотекѣ, во Флоренціи, содержитъ въ себѣ древнѣйшее изъ всѣхъ извѣстныхъ донинѣ изображеній Распятія.

Для періода, слѣдовавшаго за эпохою иконоборства, миниатюры



Рис. 45.

Исаія между Ночью и Разсвѣтомъ.
(Византійская миниатюра X вѣка).

приобрѣтаютъ тѣмъ большее значеніе, что нерѣдко являются единственными памятниками живописи. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ видно сильное вліяніе античнаго искусства. Въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго: съ IV вѣка Константинополь наполнился статуями, взятыми изъ языческихъ храмовъ; кромѣ того, въ мастерскихъ художниковъ еще продолжали храниться античныя традиціи, хотя и измѣненные и искаженные. Изучая византійскую орнаментику V и VI вѣковъ,

найдешь въ ней нѣкоторые мотивы несомнѣнно восточнаго происхожденія; но византійскіе художники, подобно древне-греческимъ, стремятся къ величественности и гармоничности въ расположеніи своихъ композицій, къ благородству позъ и къ изяществу драпировокъ. Слѣдуетъ, однако, сказать, что произведенія этихъ художниковъ уступаютъ въ достоинствѣ подлинникамъ. Во второй половинѣ IX вѣка и въ X вѣкѣ, повидимому, существовала школа, старавшаяся, насколько возможно, еще ближе подражать античному искусству. Нигдѣ это стараніе не выражается такъ ясно, какъ въ греческомъ псалтырѣ X вѣка, хранящемся въ парижской Національной библіотекѣ: библейскаго царя Давида и Исаію въ этой рукописи постоянно сопровождаютъ аллегорическія фигуры, видимо заимствованныя изъ эллинскаго Олимпа (рис. 45). Однако такое вторженіе міѳологіи въ христіанское искусство если и не было совершенно воспрещено, то имѣло ограниченный размѣръ. Большинство рукописей отличалось болѣе религіознымъ характеромъ, и по нимъ въ особенности можно изучить окончательное установленіе византійской иконографіи. Изъ такихъ рукописей укажемъ на великолѣпный менологій (четы-минеи) Василия II (976—1025) въ Ватиканской библіотекѣ, содержащій въ себѣ четыреста миниатюръ, на которыхъ имѣются подписи восьми художниковъ. Во многихъ рукописяхъ XI вѣка стиль миниатюръ уже менѣе свободенъ, а рисунокъ менѣе правиленъ: начинается все болѣе и болѣе замѣтный упадокъ искусства.

Аѳонскіе живописцы.—Въ XIII и XIV столѣтіяхъ Палеологи, заботившіеся о подъемѣ значенія имперіи, покровительствовали искусствамъ. Живопись, сдѣлавшись почти исключительно монастырскою, была воздѣлываема преимущественно въ аѳонскихъ обителяхъ. Вѣроятно, въ это время трудился Мануиль Панселинъ, котораго впоследствии считали главнымъ тамошнимъ мастеромъ и учителемъ. Одинъ изъ его почитателей, монахъ Діонисій, составилъ «Руководство къ живописи» *), въ которомъ не только описываются ея техническіе приемы, но и даются образцы того, какъ должно изображать различные священные сюжеты. Столь удобное руководство, избавлявшее художниковъ отъ необходимости самимъ искать и придумывать, сдѣлалось въ монастырскихъ мастерскихъ настольною книгою и превратило живопись для многихъ художниковъ въ чисто-ремесленный трудъ. Фрески, украшающія собою аѳонскіе монастыри, относятся къ этому послѣднему періоду византійской живописи, однѣ—къ XIV вѣку,

*) См. переводъ Поля Дюрана съ его примѣчаніями, подъ заглавіемъ: «Manuel d'icographie grecque et latine», 1845.

другія—къ болѣе позднему времени; но всѣ онѣ схожи между собою. Эти произведенія часто очень посредственны по исполненію, но въ нихъ видно большое пониманіе декоративнаго эффекта. По нимъ именно слѣдуетъ судить о византійскомъ искусствѣ этого періода, а отнюдь не по тѣмъ небольшимъ, часто весьма плохимъ картинамъ неизвѣстнаго времени, которыя встрѣчаются въ западно-европейскихъ музеяхъ.

Скульптура; издѣлія изъ слоновой кости.—Ваяніе никогда не занимало въ византійскомъ искусствѣ такого же мѣста, какъ живопись. Вначалѣ монументальная скульптура находится въ пренебреженіи, а барельефы, вырубленные изъ мрамора или другого камня, становятся столь рѣдки, что можно подумать, хотя и ошибочно, что греческая церковь совершенно воспрещала скульптуру. Во всякомъ случаѣ, она и не покровительствовала ей. Скульпторамъ приходилось заниматься орнаментированіемъ капителей и фризозъ, или же проявлять свой талантъ въ изготовленіи мелкихъ предметовъ, каковы, напр., диптихи и ларчики изъ слоновой кости. Такія издѣлія все-таки свидѣтельствуютъ объ ихъ ловкости, объ ихъ умѣньи тонко выдѣлывать формы фигуръ и складки драпировокъ. Замѣчательными образцами подобныхъ работъ могутъ служить хранящійся въ Британскомъ музеѣ диптихъ съ изображеніемъ ангела и пластинки слоновой кости, украшающія сѣдалище епископа Максиміана, въ Равеннѣ. Въ IX и X столѣтіяхъ очень хорошія издѣлія изъ слоновой кости еще многочисленны, но потомъ они, подобно произведеніямъ живописи, ухудшаются.

Прикладное искусство.—Страсть Византіи къ роскоши способствовала развитію въ ней художественно-ремесленныхъ производствъ. Особенно процвѣтало золотыхъ дѣлъ мастерство. Въ письменныхъ источникахъ встрѣчаются описанія великолѣпныхъ издѣлій этого мастерства, исполненныхъ для церквей, императоровъ и богатыхъ частныхъ лицъ. Повидимому, еще въ VI столѣтіи византійцы были знакомы съ перегородочною эмалью. Нѣкоторыя изъ относящихся къ ней произведеній сохранились до нашихъ дней; одно изъ самыхъ важныхъ—«Pala d'Oro», родъ небольшого иконостаса, помѣщенный за главнымъ алтаремъ собора св. Марка, въ Венеціи. Производство затканыхъ узорами шелковыхъ и парчевыхъ матерій также было весьма распространено: въ храмѣ св. Петра, въ Римѣ, хранится императорская далматика, вѣроятно X или XI вѣка, съ вытканными на ней обширными композиціями.

Византійское вліяніе на Западѣ.—Византійское искусство имѣло громадное вліяніе повсюду. Между греческою имперіею и Западомъ происходили частыя политическія и торговыя сношенія; отъ нихъ установились сношенія и по части искусства. Въ Италіи,

помимо Равенны, о которой было сказано выше, власть константинопольскихъ императоровъ долгое время держалась на югѣ этой страны; византійская цивилизація стояла тамъ на такой высокой ступени, что нормандскіе герцоги, завоевавъ этотъ край въ XI столѣтіи, вначалѣ не пытались посягать на нее. Въ Сициліи, въ XII вѣкѣ, византійцы украшаютъ мозаикой Палатинскую капеллу въ Палермо, соборъ въ Чефалу, церковь Санта-Марія-делль-Амирале и др.; работающіе съ ними туземные художники—ихъ ученики и подражатели. Въ половинѣ XI вѣка, Дезидерій, аббатъ Монте-Кассинскаго монастыря, близъ Неаполя, выписалъ изъ Константинополя мозаичистовъ и скульпторовъ. Въ Римѣ большинство мозаикъ XII и XIII столѣтій носитъ на себѣ отпечатокъ византійскаго вліянія. Наконецъ, Венеція является уже чисто-византійскимъ городомъ; находясь постоянно въ сношеніяхъ съ Востокомъ, доставившихъ ей богатство и силу, она заимствуетъ у Константинополя ремесла и искусства. Соборъ св. Марка, пачатый постройкою въ X вѣкѣ, по своей конструкціи и орнаментациі—совершенно греческій храмъ.

Во Франціи византійское вліяніе никогда не было столь сильно и продолжительно, какъ въ нѣкоторыхъ областяхъ Италіи. Однако и здѣсь константинопольскія издѣлія изъ слоновой кости и ткани были въ большомъ почетѣ. Романская архитектура имѣетъ сходство съ сирійскою очевидно неслучайное. Византійская купольная система была распространена даже въ значительной части Франціи (въ Перигорѣ, Ангумуа, Септонжѣ и др. мѣстахъ); знаменитѣйшая церковь византійскаго типа во Франціи—св. Фронта, въ Перигѣ. Французскіе скульпторы XII вѣка, повидимому, нерѣдко подражали издѣліямъ изъ слоновой кости и миниатюрамъ, попадавшимъ къ нимъ съ Востока. Однако въ готическомъ искусствѣ это вліяніе совершенно исчезаетъ. Въ 972 г. греческая царица Теофана, при выходѣ своемъ замужъ за сына Оттона I, по словамъ лѣтописцевъ, привезла съ собою въ Германію византійскихъ художниковъ, вслѣдствіе чего нѣкоторое время въ различныхъ германскихъ издѣліяхъ здѣсь и тамъ встрѣчаются слѣды чужеземнаго вліянія; но съ XIII вѣка они изглаживаются.

Византійское вліяніе на Востокѣ.—На Востокѣ вліяніе византійскаго искусства выказалось вездѣ, куда только ни проникло православное исповѣданіе. Такъ, Россія подверглась этому вліянію съ X вѣка. Греки строятъ и украшаютъ мозаиками церкви въ Новгородѣ и преимущественно въ Кіевѣ, изъ котораго великій князь Ярославъ (1016—1054) намѣревался сдѣлать соперника Константинополю въ отношеніи архитектуры. Но русское искусство не ограничивается рабскимъ воспроизведеніемъ византійскихъ образцовъ. Какъ въ архитектуру, такъ и въ орнаментику, оно вноситъ заимство-

ванія изъ Азіи, главнымъ образомъ, изъ Персіи. Оно обращается также и на Западъ: въ XII вѣкѣ ломбардскіе мастера строятъ Успенскій соборъ во Владимірѣ-на-Клязьмѣ; въ XV и XVI вѣкахъ, Іоаннъ III и его преемники привлекаютъ въ Москву иностранныхъ зодчихъ, и они комбинируютъ западныя формы съ русскими. Такое же смѣшеніе стилей мы находимъ и въ русской живописи, и въ скульптурѣ, и въ орнаментикѣ, хотя священная иконографія остается вѣрною византійскимъ преданіямъ. Дальше къ югу, Грузія и Арменія, начиная съ VII вѣка и до нашествія турокъ-сельджуковъ, т.-е. до конца XI вѣка, держатся также греческихъ традицій, хотя и измѣняютъ ихъ довольно свободно. Эта полузависимость отъ византійскаго искусства особенно замѣтна въ соборахъ Кутанса и Ани (XI столѣтія).

ГЛАВА III.

Арабское искусство и искусства дальняго Востока*).

Происхожденіе арабскаго искусства. Византійское и персидское вліянія.—Переходъ отъ византійскаго искусства къ арабскому естественъ, такъ какъ связь ихъ между собою очевидна. Когда арабы путемъ быстрыхъ завоеваній распространили свое владычество отъ Испаніи до Инда и въ виду христіанства широко распространили свою новую религію, во всѣхъ большихъ городахъ ихъ владѣній, въ Кордовѣ, Каируанѣ, Палермо, Багдадѣ, расцвѣла блестящая цивилизація. Средневѣковый арабъ былъ надѣленъ пытливымъ и находчивымъ умомъ, жаждалъ познаній и открытій. Онъ не только не чуждался чужеземной культуры, но и стремился знакомиться съ нею, вдохновляться ею, и даже воспринимать традиціи греческихъ философіи и науки. Къ тому же тогда, когда Магометъ далъ новое направление судьбѣ арабовъ, ихъ социальное положеніе уже не было первобытнымъ, какъ это часто думаютъ. Въ Іеменѣ существовали богатые и цвѣтущіе города, арабы уже распространились за предѣлы своего полуострова, причиняли безпокойства римской имперіи и образовали на берегахъ Евфрата царство Гира, а въ Сиріи царство Гас-

*) По части арабскаго искусства см. Коста, «Architecture arabe ou monuments du Caire» 1837; «Monuments modernes de la Perse» 1867; Жироде-Пранжэ, «Essais sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne et en «Sicile» 1841; Приссъ-д'Авенна, «L'art arabe d'après les monuments du Caire» 1869—1878; Бургуана, «Les arts arabes» 1863—73; Ле-Бона, «La civilisation des arabes» 1884.

санское. Однако самостоятельнаго искусства у нихъ еще не было, и въ отношеніи его они подпали подѣ вліяніе покоренныхъ ими народовъ.

Для постройки и украшенія своихъ зданій они обращались за художниками вначалѣ къ византійцамъ и персамъ. Калифъ Омаръ поручаетъ экбатанскому архитектору Рузабеху выстроить мечеть въ Куфѣ, и когда Зіадъ, при халифѣ Моавіи (661—680), задумываетъ перестроить ее, онъ опять-таки прибѣгаетъ къ помощи сассанидскихъ зодчихъ. Многія изъ мечетей Сиріи были устроены въ христіанскихъ церквахъ, новыя же зданія были сооружаемы византійскими архитекторами и по византійскимъ образцамъ. Халифъ Валидъ, въ началѣ VIII вѣка, выписалъ грековъ изъ Константинополя для постройки мечетей въ Мединѣ, Іерусалимѣ и Дамаскѣ. Такъ же поступилъ и Абдеррахманъ въ Испаніи: греческій императоръ послалъ ему матеріалы для постройки мечети въ Кордовѣ (въ VIII вѣкѣ); кромѣ того, византійцы участвовали въ постройкѣ дворца въ Зарѣ (въ X вѣкѣ).

Характеръ арабской архитектуры.—Какъ сказано выше, въ произведеніяхъ арабской архитектуры мы находимъ элементы византійскаго и сассанидскаго зодчества. По всему мусульманскому міру, съ одного конца до другого, распространяются куполъ на квадратномъ основаніи, колонны съ кубическими капителями и арки; во многихъ мѣстахъ мечети своимъ планомъ напоминаютъ греческія церкви. Но, держась основныхъ византійскихъ элементовъ, арабское воображеніе изобрѣтаетъ тысячи новыхъ мотивовъ, измѣняющихъ если не самую конструкцію, то видъ зданія. Ни одинъ народъ не отличался такою, какъ арабы, любовью къ роскошнымъ и причудливымъ украшеніямъ, покрывавшимъ всѣ части зданія подобно обильной растительности; никто не имѣлъ такого отвращенія отъ прямыхъ непрерывныхъ линій и отъ монотонныхъ, ровныхъ поверхностей; художникъ ломаетъ, прерываетъ и изгибаетъ линіи то въ одну, то въ другую сторону, но очень тонкій вкусъ управляетъ этою игрою фантазіи, которая кажется на первый взглядъ не желающей знать никакихъ правилъ, и покоряетъ себѣ эту смѣсь деталей и путаницу перекрещивающихся линій.

Арабская архитектура, не довольствуясь правильною кривизною циркульной арки, то продолжаетъ ее съ обоихъ концовъ и даетъ ей видъ подковы, то ломаетъ ее вверху и превращаетъ въ остроконечную. Неизвѣстно, сами ли арабы изобрѣли стрѣльчатую арку, или заимствовали ее отъ другихъ народовъ, у которыхъ она встрѣчалась въ предшествовавшее время. Во всякомъ случаѣ, появленіе такой арки въ арабской архитектурѣ не связано, какъ на Западѣ, съ преобразованиемъ всей конструктивной системы. Подкупольные пандантивы, въ свою очередь, кажутся арабскому зодчему слишкомъ простыми и некраси-

выми, и онъ испещряетъ ихъ углубленіями и выступами—даетъ имъ видъ сталактитовъ, покрывающихъ собою иногда весь сводъ. Съ наружной стороны куполъ становится болѣе вытянутымъ вверхъ и часто оканчивается заостреніемъ или принимаетъ форму луковницы. Стѣны и потолки въ изобиліи покрываются причудливо изгибающимися и ломающимися орнаментами, получившими, вслѣдствіе своей характерности, названіе *арабесокъ*; самыя буквы надписей снаружи и внутри зданій дѣлаются похожи болѣе на декоративные мотивы, чѣмъ на письменные знаки.

Арабская архитектура лучше всего извѣстна по мечетямъ. Мечеть представляетъ собою обширный дворъ, окруженный внутри портиками и иногда обсаженный деревьями. Среди него находится фонтанъ воды, служащій для омовеній. По бокамъ зданія высятся стройные минареты съ опоясывающими ихъ галереями въ родѣ балконовъ, съ которыхъ муэдзинъ призываетъ правовѣрныхъ къ молитвѣ. Внутри зданія нѣтъ алтаря, но находятся въ концѣ, обращенномъ къ востоку, къ Меккѣ, осѣненный сводомъ *михрабъ*, передъ которымъ молятся мусульмане, и *мимбаръ*, родъ кафедры, съ которой произносятся поученія.

Главнѣйшія произведенія арабской архитектуры.—Арабская архитектура, отличаясь вообще нѣкоторыми особенностями, по которымъ тотчасъ можно ее узнать, принимаетъ различныя формы, смотря по мѣстности и времени. Въ Египтѣ, въ Капрѣ, послѣдовательное ея развитіе представляетъ рядъ мечетей, построенныхъ одна послѣ другой въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ: мечеть Амру (VII вѣка), Тулуна (IX вѣка), Эль-Азара (X вѣка), Баркука (XI вѣка), Гассана (XIV вѣка), Муйада и Каитъ-Бей (XV вѣка). Въ Испаніи арабская архитектура даетъ полный просторъ своей фантазіи; объ этомъ свидѣтельствуютъ уже кордовская мечеть (VIII вѣка), къ несчастію, сильно и неоднократно пострадавшая, башня Хиральда въ Севильѣ (XII в.), а въ особенности Альгамбра близъ Гренады (XIII—XIV вв.)—замокъ, кажущійся созданіемъ какого-то сказочнаго архитектора (рис. 46). Въ Сициліи памятниковъ арабской архитектуры мало, хотя, какъ извѣстно, даже послѣ завоёванія ея норманнами (въ XI вѣкѣ) арабское искусство удержалось тамъ и было покровительствуемо христіанскими герцогами; слѣды его мы встрѣчаемъ во дворцахъ Цизы и Кубы, которые, какъ это теперь выяснено, относятся къ XII вѣку, а также въ нѣкоторыхъ церквахъ, въ которыхъ элементы этого искусства примѣшаны къ христіанскимъ. Въ Сиріи, мечеть Омара, построенная на мѣстѣ храма Соломона, въ послѣдствіи была передѣлана. На берегахъ Тигра, въ Багдадѣ, великолѣпныя памятники зодчества, размножавшіеся съ VIII-го по XIII столѣтіе, исчезли. Въ Персіи большинство тѣхъ памятниковъ, которые еще существуютъ, построено не раньше XV вѣка; они отли-

чаются нѣкоторыми характерными частностями: здѣсь находимъ мы тонкіе минареты, похожіе на фабричныя трубы, громадныя порталы, служащіе входами въ мечети, и купола нерѣдко луковичной формы (рис. 47).

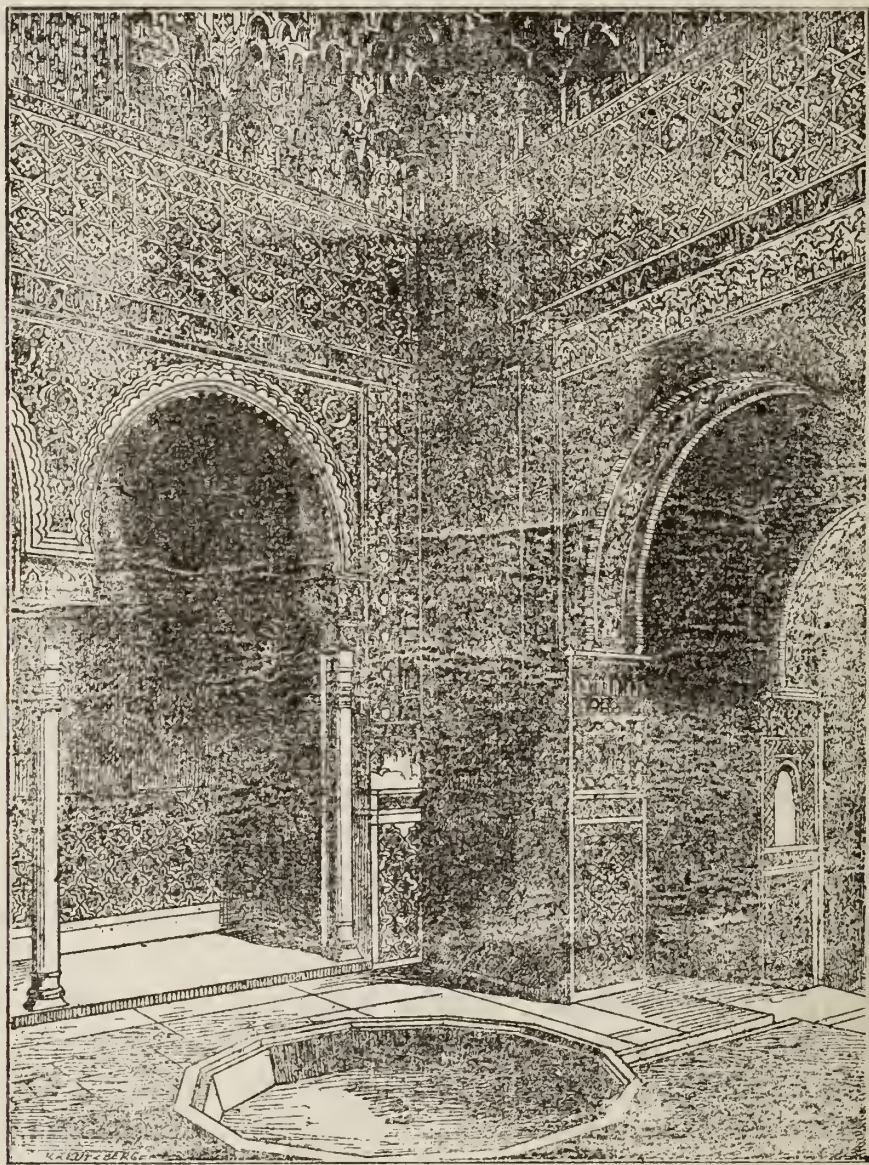


Рис. 46.

Зала въ Альгамбрѣ.

Въ Индіи, гдѣ съ XII вѣка центромъ магометанской образованности сдѣлался Дели, преобладаетъ персидскій стиль; самыя великолѣпныя сооруженія, воздвигнутыя во времена великихъ моголовъ, мавзолей Акбара, Таджъ-Махаль и дворецъ шаха Джегана, принадлежатъ XVI и XVII столѣтіямъ.

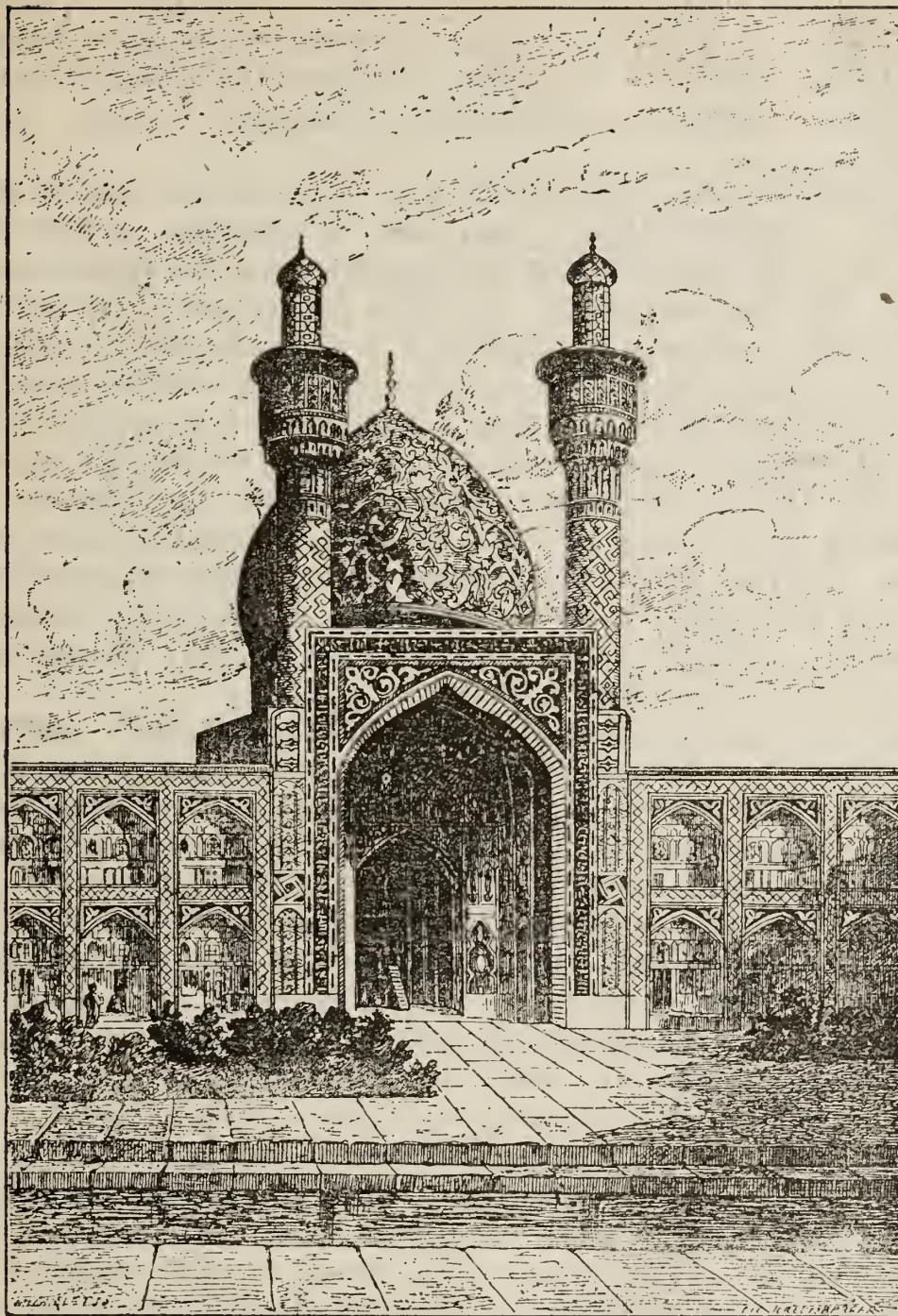


Рис. 47.

Мечеть въ Испагани.

На сѣверо-востокѣ Азіи, сельджукскіе турки, а послѣ нихъ османскіе, съ XI по XIV столѣтіе настроили въ Иконіи, Цесареѣ, Эрзерумѣ, Никеѣ и Брусѣ много прекрасныхъ зданій, представляющихъ

смѣшеніе стилей всѣхъ сосѣднихъ народовъ—византійскаго, армянскаго и персидскаго. Потомъ, когда турки утвердились въ Константинополѣ, Святая Софія сдѣлалась для нихъ образцомъ, который они повторяли безпрестанно. Впрочемъ, архитекторъ Магомета II былъ византіецъ Христодуль.

Живопись и скульптура играютъ въ магометанскомъ искусствѣ незначительную роль. По объясненію комментаторовъ Корана, въ немъ запрещается изображать какія бы то ни было живыя существа. Но это запрещеніе не всегда соблюдалось. Писатели упоминаютъ объ арабскихъ живописцахъ и скульпторахъ, о фрескахъ и статуяхъ; на потолкѣ одной изъ залъ Альгамбры изображено нѣсколько сценъ; фигуры людей и животныхъ встрѣчаются въ арабскихъ рукописяхъ и на арабскихъ сосудахъ и шкатулкахъ. Но это—только исключенія. Позже одни лишь персы и монголы продолжали изображать живыя существа, у прочихъ же мусульманскихъ народовъ установилась строгая вѣрность предписаніямъ Корана: живописцы и скульпторы пользовались въ орнаментаціи чаще всего только геометрическими и растительными формами, причемъ имъ удавалось создавать удивительно изящные мотивы.

Прикладное искусство достигло у арабовъ высокой степени развитія: сохранившіяся произведенія ихъ золотыхъ дѣлъ мастерства, дамаскированія, керамики, ткацкаго и ковроваго производствъ—всѣ одинаково отличаются необыкновенно искусной работой и очаровываютъ взоры причудливостью линій, яркостью и гармоничностью красокъ. Достаточно указать на эмалированные плитки, которыми декорировались зданія, особенно въ Азіи, на испано-мавританскіе фаянсовые сосуды съ металлическимъ отблескомъ, или на ковры, правда, въ большинствѣ случаевъ, довольно близкой къ намъ эпохи, которые теперь въ такой большой модѣ.

Характеръ и роль персидскаго искусства *).—Персія, какъ уже было замѣчено выше, занимаетъ въ средневѣковомъ восточномъ искусствѣ особое положеніе. Она способствуетъ образованію арабскаго искусства, а когда послѣднее достигаетъ высокаго развитія, въ свою очередь, воспринимаетъ его, внося въ него измѣненія и налагая на него свой собственный, оригинальный отпечатокъ. Находясь между западною Азіею и крайнимъ Востокомъ, Персія является однимъ изъ тѣхъ передаточныхъ мѣстъ, въ которыхъ сходятся и неизбежно переплетаются между собою весьма разнообразныя элементы. Во всѣ

*) См. интересную, хотя по нѣкоторымъ вопросамъ нѣсколько крайняго направленія, статью въ «Gazette des beaux-arts» за 1878 г., стр. 1020 и слѣд.

времена она находится въ сношеніи съ западными народами—въ началѣ Среднихъ Вѣковъ съ Византійской имперіей, а затѣмъ съ Венеціей и крестоносцами. Съ XVI столѣтія въ персидскихъ произведеніяхъ появляются мотивы итальянскаго искусства, а впослѣдствіи становятся замѣтны слѣды даже французскаго стиля «Помпадуръ». Но, съ другой стороны, персидское искусство распространяетъ свое вліяніе на весь крайній Востокъ, на Индію, Китай и Японію—страны, въ которыхъ оно отражается въ архитектурномъ стилѣ, орнаментикѣ и позахъ изображенныхъ фигуръ. Объединеніе Персіи, части Индіи и Китая въ одно государство подъ владычествомъ монголовъ въ XIII и XIV столѣтіяхъ способствуетъ усилеңію взаимныхъ сношеній между этими странами. Въ XIII столѣтіи, ханъ Гулагу поселяетъ въ Персіи китайскихъ рабочихъ; съ своей стороны, Чингисъ-ханъ привозитъ персіянъ въ Китай. Къ сожалѣнію, средневѣковая исторія персидскаго искусства, послѣ паденія Сассанидовъ (въ VII вѣкѣ) и дальше, плохо извѣстна; большинство сохранившихся доселѣ произведеній этого искусства нестарше XV вѣка. Изъ нихъ, если не считать арабо-персидскихъ сооружений, о которыхъ уже было говорено выше, наиболѣе интересны чеканныя мѣдныя издѣлія, фаянсъ и миниатюры рукописей. Несмотря на нѣкоторую грубоватость и часто неправильность рисунка, персидскія миниатюры очень привлекательныя по тонкости и наивности своего стиля, по свѣжести и блеску своихъ красокъ (рис. 48).

Индійская архитектура: ея религіозное происхожденіе и памятники.—Когда арабо-персидское искусство проникло въ Индію, въ ней уже съ давнихъ поръ существовало свое собственное искусство. Племена арійскаго происхожденія, поселившіяся тамъ въ отдаленную эпоху, рано достигли довольно высокой культуры. На ихъ умственное развитіе громадное вліяніе оказала религія. Брахманизмъ, смѣнившій въ этой странѣ древнія ведическія вѣрованія, отъ которыхъ онъ произошелъ, отличался сухимъ формализмомъ и породилъ господство жрецовъ и строгую обособленность кастъ. Впослѣдствіи легендарный Саккія-Муни или Будда, умершій, по новѣйшимъ исчисленіямъ, въ 380 г. до Р. Хр., возсталъ противъ брахманскаго ученія, и буддизмъ, благодаря своимъ болѣе широкимъ доктринамъ и возвышенности своей морали, распространился въ Индіи и въ сосѣднихъ съ нею странахъ. Но въ V вѣкѣ по Р. Хр. въ самой Индіи онъ уже приходитъ въ упадокъ, а иногда обѣ религіи смѣшиваются между собою.

Самые древніе памятники индійскаго искусства намъ неизвѣстны. Тѣ же его памятники, которые сохранились до нашихъ дней, по болѣе части относятся уже ко временамъ христіанской эры. Памят-

никами буддійскаго зодчества являются такъ назыв. «ступы», «топы» или «дагопы», назначенныя для храненія останковъ Будды и буддійскихъ святыхъ. Красивѣйшія изъ этихъ построекъ имѣютъ видъ пирамидъ въ нѣсколько этажей, увѣнчанныхъ террасами и окруженныхъ нѣсколькими отдѣльно стоящими колоннами и оградами съ огромными



Рис. 48.

Персидская миниатюра.

порталами. Сосѣднія съ ними «вигары»—монастыри и «шаити» — храмы, часто суть обширныя залы, высѣченныя въ скалахъ и подпираемыя колоннами. Украшеніе ихъ очень роскошно. Таковы, напр., храмы въ Карли (IV или V вѣка послѣ Р. Хр.) и на островѣ Сальсеттѣ. Брахманская религія также охотно ютилась со своими святыщами въ горахъ и вырубала ихъ въ этихъ послѣднихъ. Храмы Эллары и Элефантины (вѣроятно XI или XII вѣка)—любопытные

образцы этой странной архитектуры. Индійская архитектура строила также «пагоды» или храмы съ обширными оградами, дворами, аллеями, залами и многочисленными капеллами, каковы, напр., пагоды Шилламбруна, Ягернаута (XIII вѣка), Магамалайпура (XVI вѣка) и Тирувалура. Время постройки большинства индійскихъ архитектурныхъ памятниковъ трудно опредѣлить съ точностью; вѣроятно они сооружались въ разное время и въ продолженіе нѣсколькихъ столѣтій. Эти постройки

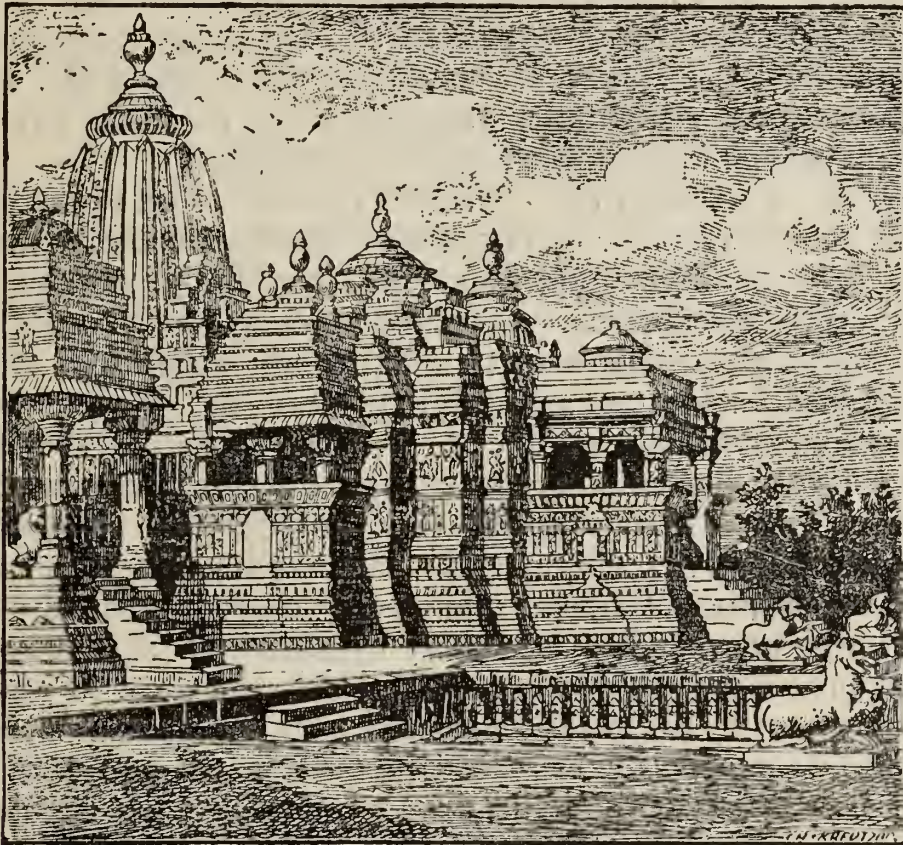


Рис. 49.

Индійскій храмъ въ Кайракъ.
(VIII—IX стол.).

имѣютъ одинъ и тотъ же характеръ: линіи въ нихъ перемѣшиваются и перепутываются, орнаментація распространяется повсюду; чувство простоты, ясное и логичное расположеніе отдѣльныхъ частей отсутствуютъ (рис. 49). Тѣмъ не менѣе, индійская архитектура имѣла свои правила, изложенныя въ длинныхъ трактатахъ.

Индійская скульптура.—Въ означенныхъ архитектурныхъ памятникахъ индійская скульптура расточала свои произведенія, статуи и барельефы. Здѣсь это—величественныя и спокойныя

изображенія Будды, погруженнаго въ безконечныя думы и въ безмятежность Нирваны; тамъ—сцены весьма сложной брахманской мнѳологии, похождения Брахмы, Вишну, Сивы и ихъ спутниковъ—боговъ, странныхъ по виду, со множествомъ рукъ и ногъ, иногда соединяющихъ въ себѣ человѣческія формы съ формами животныхъ. Композиція этихъ произведеній страдаетъ неясностью, и чѣмъ драматичнѣе сюжетъ, тѣмъ сильнѣе ея запутанность. Однако многія фигуры не лишены граціи, хотя и манерной и принужденной; но ихъ стиль, лѣпка, позы, — все проникнуто холодомъ и вялостью, а лица не оживлены индивидуальнымъ выраженіемъ. Стѣнная живопись встрѣчается довольно рѣдко; за то въ послѣдніе вѣка индѣйскіе художники усердно занимались живописью миниатюръ, но въ ней они не шли дальше подражанія персидскимъ произведеніямъ.

Общій характеръ индѣйскаго искусства. — Несмотря на богатство и причудливую фантастичность индѣйскаго искусства, въ немъ нѣтъ тѣхъ качествъ, которыя создаютъ сильныя и дѣйствительно прекрасныя произведенія: въ немъ вездѣ обнаруживается такая же неумѣренность, какъ и въ индѣйской литературѣ. Индѣйское воображеніе не знаетъ границъ и на ряду съ произведеніями, полными странной прелести, нерѣдко порождаетъ также произведенія беспорядочныя и чудовищныя; фигуры и орнаменты столь же многочисленны, нагромождены въ индѣйскихъ постройкахъ въ такомъ же хаотическомъ беспорядкѣ, какъ сравненія и метафоры въ индѣйскихъ поэмахъ. Однако, при всей своеобразности индѣйскаго искусства, въ немъ тамъ и сямъ отражаются западныя вліянія. Нѣкоторыя его черты напоминаютъ Персію, Ассирію и даже Египетъ и Грецію*). Не надо забывать, что вслѣдствіе побѣдъ Александра Македонскаго въ Бактріанѣ царствовали греческія династіи, и что, съ другой стороны, древне-персидское искусство образовалось чрезъ заимствованія отъ Египта и Греціи, а также отъ Ассиріи.

Распространеніе индѣйскаго искусства. — Брахманская религія распространилась по сосѣднимъ странамъ; съ своей стороны, буддизмъ, почти совершенно изгнанный изъ Индіи, покорилъ себѣ большую часть крайняго Востока. Индѣйское искусство пошло по стопамъ своихъ боговъ и разсѣяло произведенія свои по всѣмъ прилежащимъ краямъ. Такъ, въ Индо-Китаѣ, въ Камбоджѣ, оно породило хмерское искусство, съ которымъ познакомили насъ недавнія французскія изслѣдованія**). Храмы и зданія въ Ангкорѣ и въ горо-

*) См. Sylvain Lévi, «La Grèce et l'Inde d'après les documents indiens» въ «Revue des études grecques» 1891.

**) См. Mouhot, «Tour du Monde» 1863; Doudart de Lagré, «Voyage d'explo-

дахъ этой области, въ которыхъ это искусство является во всемъ своемъ блескѣ и роскоши, относятся вѣроятно къ VII—XIV вѣкамъ нашей эры.

К и т а й *).—Китай и Японія—страны, въ которыхъ преимущественно распространился буддизмъ; но исторія китайскаго искусства еще не разработана. Если не считать бронзовыхъ вазъ, отчасти относящихся къ до-христіанскимъ временамъ, и нѣкоторыхъ декорированныхъ фарфоровыхъ вещей, изготовлявшихся съ XIV вѣка нашей эры, то надо признать, что всѣ извѣстныя намъ произведенія китайскаго искусства принадлежатъ вообще новѣйшей эпохѣ (тремъ или четверемъ послѣднимъ столѣтіямъ). Изъ этого не слѣдуетъ однако заключать, чтобы китайскаго искусства не существовало раньше, или чтобы не было впоследствии возможности опредѣлить его памятники. На основаніи нѣкоторыхъ документовъ можно думать, что оно вначалѣ ограничивалось подражаніемъ буддійскому искусству, а потомъ, въ довольно раннюю пору (въ V и VI столѣтіяхъ) приняло восточную фizioномію, особенно въ живописи. Въ X вѣкѣ персіянинъ Макуди прославлялъ китайскихъ живописцевъ. Въ XIV столѣтіи арабскій путешественникъ Ибнъ - Батута писалъ: «что касается до живописи, то ни одинъ народъ, ни христіанскій, ни какой-либо иной не можетъ соперничать съ китайскими мастерами».

Я п о н і я **).— Благодаря новѣйшимъ изслѣдованіямъ, исторія японскаго искусства представляется болѣе ясною. Тѣмъ не менѣе еще не все достаточно извѣстно относительно исторіи японскаго народа, самое происхожденіе котораго трудно опредѣлить съ точностью. Какъ бы то ни было, можно считать несомнѣннымъ, что приблизительно въ VI вѣкѣ по Р. Хр. японцы получили отъ Кореи буддизмъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, индѣйское искусство, къ которому впоследствии примѣшались китайскіе и персидскіе элементы. Но японское племя, умное и живое, преобразовывало все, что получало извнѣ, и японское искусство, будучи родственно съ другими искусствами Востока, не подчинилось рабски ни одному изъ нихъ.

Японская архитектура, превосходнѣйшимъ произведеніемъ которой должно считать храмъ Ёяса въ Никко (XVII столѣтія), напоминаетъ своими густо переплетающимися линіями и обиліемъ орнамен-

ration en Indo-Chine» 1873; Delaporte, «Voyage au Cambodge, l'Architecture khmer» 1880. Послѣднее сочиненіе въ иныхъ случаяхъ преувеличиваетъ оригинальность и достоинства хмерскаго искусства.

*) См. Paléologue, «L'Art chinois» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts») 1887.

**) См. Gonze, «L'Art japonais» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts») 1886.

товъ архитектуру Индіи (рис. 50), но отличается отъ нея матеріалами, отъ которыхъ происходитъ различіе формъ: японскій зодчій употребляетъ для построекъ почти исключительно дерево.

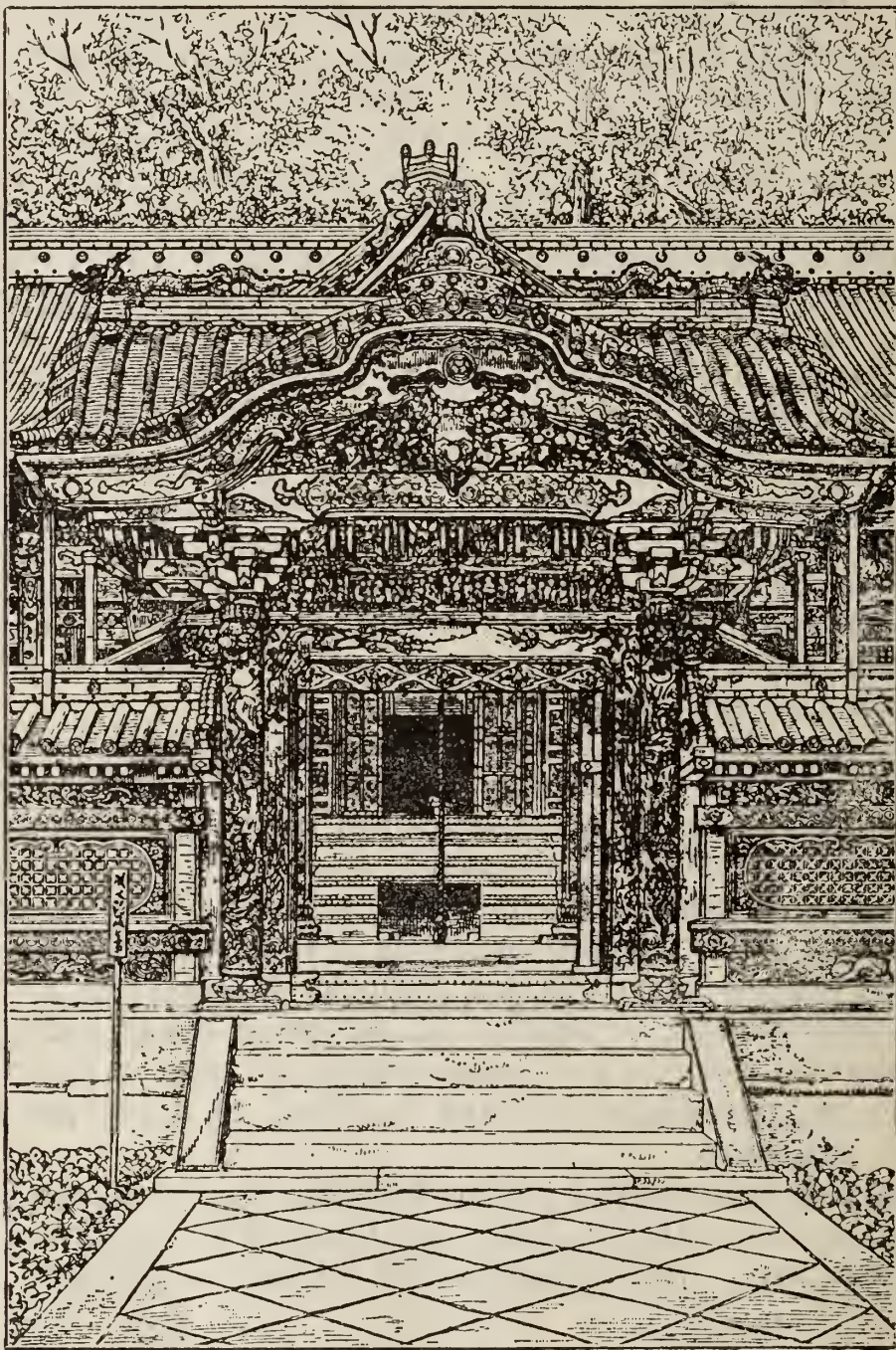


Рис. 50.

Главныя ворота храма въ Никко, украшенныя рѣзбою Хидари Ценгоро (XVII вѣка).

Скульптура существовала въ Японіи еще въ VII столѣтіи по Р. Хр. Любимымъ матеріаломъ для нея служитъ бронза. Художникъ

придаетъ ей различныя цвѣта и самыя разнообразныя видъ и формы, подчиняя этотъ матеріалъ своей неистощимой фантазіи. Онъ то создаетъ безстрастныя фигуры Будды, подобныя индѣйскимъ (рис. 51), то воспроизводитъ, напротивъ того, сцены, полныя жизни — воиновъ, неистово дѣйствующихъ оружіемъ, драконовъ, ползущихъ и корчащихся на вазахъ, различныхъ животныхъ, зорко подмѣченныхъ въ свойственныхъ имъ движеніяхъ, листья и цвѣты, естественно развернутыя и переплетающіяся между собою, линіи, переламывающіяся и извивающіяся съ разнообразіемъ и плавностію, плѣняющими зрѣніе.

По части живописи, самыя многочисленныя японскія произведенія — такъ назыв. «какемоно», свитки цвѣтныхъ рисунковъ, служащія для украшенія храмовъ и домовъ. Сохранилось «какемоно» Косе Канаоки, императорскаго живописца, жившаго въ IX вѣкѣ, по стилю совершенно тождественное съ индо-персидскими миниатюрами; но, вообще, исторія японской живописи становится осо-

бенно извѣстной только съ конца XV столѣтія. Съ этого времени и до XVIII столѣтія въ японской живописи мы находимъ двѣ большія школы: школу Тосы и школу Кано; первая изъ нихъ — школа туземная, существовавшая съ XI вѣка; она оставалась вѣрно стариннымъ традиціямъ и чуждалась какихъ бы то ни было новыхъ иноземныхъ вліяній; напротивъ того, вторая была обязана своимъ происхожденіемъ



Рис. 51.

Статуя Будды въ Нарѣ
(XVIII вѣка).

возрожденію китайскаго вліянія; впрочемъ и она вскорѣ приняла своеобразный характеръ. Художники школы Тосы культивировали серьезную живопись, изображали историческіе и религіозные сюжеты. Они работали для аристократіи и отличались изящностью, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и условностью стиля и тщательною выдѣлкою деталей. Художники школы Кано задаются менѣе высокими цѣлями, а стиль ихъ не столь благороденъ; они стремятся прежде всего воспроизводить природу и жизнь, упрощая формы и передавая ихъ нѣсколькими, вѣрно схваченными и легко намѣченными чертами. Это направленіе живописи породило въ XVII вѣкѣ—въ эпоху полного расцвѣта всѣхъ отраслей японскаго искусства — народную школу, лучшимъ представителемъ которой былъ Гokusai (1760—1849). Онъ трудился для народа и бралъ сюжеты для своихъ произведеній преимущественно изъ народной жизни. «Искусству нельзя научить — говорилъ онъ своимъ ученикамъ; — чтобы сдѣлаться художникомъ, вамъ стоитъ только копировать природу». Никто болѣе него не заботился о чистотѣ и жизненности рисунка. Его называли «старикомъ, помѣшаннымъ на рисунокѣ»; семидесяти-пяти лѣтъ отъ роду онъ писалъ: «съ шестилѣтняго возраста явилась у меня страсть срисовывать формы предметовъ. Но я недоволенъ всѣмъ тѣмъ, что сдѣлалъ до семидесяти лѣтъ отъ роду. Только тогда, когда исполнилось мнѣ семьдесятъ-три года, я почти постигъ формы и настоящую природу—птицъ, рыбъ, растенія и пр. Когда мнѣ минетъ сто лѣтъ, конечно, я достигну еще большаго совершенства, а когда мнѣ будетъ сто-десять лѣтъ, каждый штрихъ, каждая линія,—все будетъ у меня, какъ живое». Цѣлыми тысячами доставлялъ онъ граверамъ, рѣзчикамъ и живописцамъ по лаку свои рисунки, служившіе для нихъ образцами; повсюду въ нихъ сказывается неистощимая фантазія, повсюду видны зоркая наблюдательность художника и обиліе неожиданныхъ эффектовъ (рис. 52).

Всѣ произведенія японскаго искусства не подходятъ подъ наши понятія объ искусствѣ. Даже школа Тосы не имѣетъ ничего общаго съ направленіями нашихъ западныхъ школъ. Кромѣ «какемоно», главными продуктами японской живописи являются ширмы и альбомы; расписывая ихъ, художникъ, повидимому, старается больше плѣнять взоры зрителя, чѣмъ занимать его умъ. Въ композиціи японскіе художники не только не преслѣдуютъ симметріи, но даже избѣгаютъ ея, какъ противную передачу свободной природы. Японскія картины чаще всего—только легкіе, бѣглые эскизы, отличающіеся, однако, точностью и жизненностью рисунка, свѣжестью и изящностью красокъ. Тѣ же самыя черты находимъ мы и въ произведеніяхъ прикладного искусства — въ тканяхъ, керамическихъ издѣліяхъ, оружіи и пр.: вездѣ капризное воображеніе идетъ рука-объ-руку съ внимательнымъ на-

блюденіемъ природы, и самый ничтожный мотивъ, какой-нибудь цвѣтокъ или птичка, представляетъ собою верхъ совершенства въ отношеніи исполненія.

ГЛАВА VI.

Романское искусство*).

Вліяніе германскаго общественнаго строя на искусство.—На Западѣ въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ состояніе

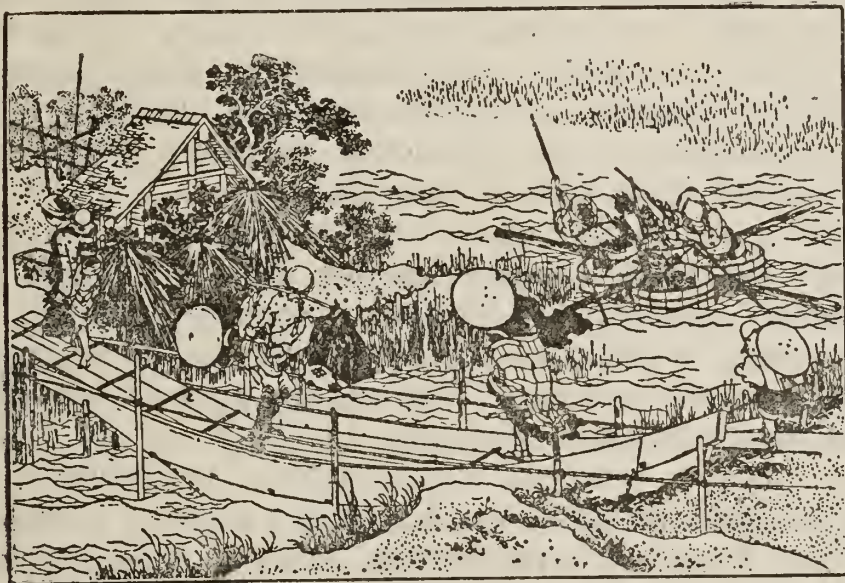


Рис. 52.

Гокусай. — Пейзажъ.

общества далеко не благопріятствовало развитію художествъ. Римское господство смѣнилось владычествомъ варваровъ, и крушныя поли-

*) Самое важное изъ сочиненій о древне-германскомъ искусствѣ вообще—«Handbuch des deutschen Altertumskunde» Линденшмидта, 1889. Средневѣковое въ собственномъ смыслѣ слова искусство было предметомъ многихъ трудовъ, изъ которыхъ важнѣйшіе: «Cours d'antiquités monumentales» Комона, 6 том. 1830—41, «Architecture monastique» Ленуара, 1852—66, «Dictionnaire d'architecture française du XI-me au XVI-me siècle», «Виолле-ле-Дюка, 1858—68, «Dictionnaire du mobilier français», его-же, 1858—72. Послѣднія два сочиненія составляютъ отлично иллюстрированную энциклопедію французскаго искусства. Кромѣ этихъ сочиненій, можно указать на популярныя книги: «Histoire d'une cathédrale», «Histoire d'un château», «Histoire de l'habitation

тическіе перевороты происходили не безъ смутъ. Германцы не пытались грубо уничтожить античную цивилизацію; они нерѣдко даже благоговѣли предъ этимъ, унаслѣдованнымъ ими, прошлымъ и подвергались его вліянію; но ихъ первобытныя учрежденія и грубыя страсти мѣшали имъ усвоить себѣ римскую культуру. Германцы не имѣли никакого понятія объ искусствахъ, процвѣтавшихъ въ римской имперіи. У себя, за Рейномъ, они жили въ хижинахъ, построенныхъ изъ дерева, сучьевъ и земли; общественныхъ зданій они не возводили, а единственными предметами роскоши были у нихъ оружіе и очень примитивныя украшенія. Дѣлая набѣги на имперію, они грабили ея города; многіе изъ ихъ вождей, пораженные художественною роскошью, представлявшеюся имъ повсюду, старались подражать образованнымъ римлянамъ. Германскіе короли порою одѣвались какъ императоры и консулы, а нѣкоторые изъ нихъ, какъ, напримѣръ, Хильперикъ въ Галліи, пытались, хотя и неудачно, сочинять латинскіе стихи и строить цирки; въ Италіи, Теодорихъ взялъ подъ свое покровительство римскіе памятники и приказывалъ ихъ реставрировать.

Кромѣ того, принявъ христіанство, германцы подверглись его вліянію. Ихъ религіозныя представленія были не всегда ясны; вступая въ церковь, они вносили въ нее варварскіе элементы, портившіе чистоту ея ученія и порождавшіе въ ней смуты, но за то они строили или украшали много базиликъ. Изъ такихъ храмовъ въ меровингской Галліи особенно славилась базилика св. Мартина въ Турѣ. Своимъ планомъ эти церкви походили на базилики предшествовавшаго времени, но ихъ строители дѣлались все болѣе и болѣе невѣжественными и неискусными. Рядомъ со старинными, столь прочными зданіями стали выростать плохо-построенныя, обреченныя на быстрое разрушеніе, хилые отпрыски нѣкогда столь мощнаго римскаго искусства. Живопись и особенно скульптура приходили въ упадокъ еще скорѣе. Золотыхъ дѣлъ мастерство, благодаря цѣнности употребляемыхъ въ немъ матеріаловъ, было въ большомъ почетѣ у франковъ. Въ XVII столѣтіи, въ Турнѣ, въ гробницѣ короля Хильдерика, умершаго въ 481 году, найдены драгоценныя уборы и богато украшенное оружіе; однако нѣко-

humaine». Въ «*Melanges d'archéologie du Moyen-âge*» съ точностью и ясностью опредѣлены отличительныя особенности романской и готической архитектуры. См. также: Корруайе, «*L'Architecture romane*» 1888 (въ «*Biblioth. de l'enseign. des beaux-arts*»). По части скульптуры поучительна прекрасная серия репродукцій въ изданіи Бодо, «*La sculpture française au Moyen-âge et à la Renaissance*» 1878—84, а по части прикладного искусства Лабарта, «*Histoire des arts industriels*» 1864 — 66; Гарнье, «*Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*» 1886; Молинье, «*L'Émaillerie, l'Orfèvrerie*» (въ «*Bibliothèque des merveilles*»); Говара, «*Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII siècle*».

торые изъ этихъ предметовъ, повидимому, византійскаго происхожденія. Король Хильперикъ, показывая турскому епископу Григорію крупныя ювелирныя издѣлія, говорилъ, что онъ приказалъ ихъ исполнить «во славу и честь франкскаго народа». Въ VII вѣкѣ, св. Элигій славился какъ ювелиръ; благодаря своему таланту, онъ пріобрѣлъ милость короля и сдѣлался важнымъ лицомъ. Въ Солиньякѣ, близъ Лиможа, былъ основанъ монастырь, монахи котораго занимались художественными работами.

Роль Карла Великаго въ исторіи искусствъ.—Въ концѣ VIII и въ началѣ IX вѣка Карлъ Великій, задумавъ создать обширную имперію, желалъ поднять искусство изъ упадка, въ которомъ оно находилось. Онъ искалъ художниковъ въ чужихъ краяхъ и, по словамъ одного изъ его біографовъ, выписывалъ ихъ даже изъ заморскихъ странъ. Однако заимствованія, сдѣланныя имъ отъ Византіи, нерѣдко преувеличиваются. Въ Ахенѣ, обычной резиденціи императора, которую его современники называли «новымъ Римомъ», были предприняты большія постройки. Сооруженная тамъ придворная капелла еще существуетъ, хотя въ измѣненномъ и реставрированномъ видѣ: это—не латинская базилика, а круглое зданіе, напоминающее собою итальянскія и восточныя постройки. Въ то же время воздвигались и дворцы; украшенія ингельгеймскаго дворца свидѣтельствуютъ о томъ, какъ были еще сильны тогда античныя преданія. Тамъ были изображены Нинъ, великія дѣянія Кира, жестокости Фалариса, побѣды Александра и Аннибала, эпизоды изъ жизни Константина и Θεодосія.

О живописи времени Каролинговъ VIII и IX вѣковъ въ настоящее время мы можемъ судить лишь по рукописямъ, украшеннымъ миниатюрами (рис. 53): нѣкоторыя изъ нихъ крайне интересны, напр. евангеліе Карла Великаго съ рисунками живописца Гондескалька, библія, поднесенная Карлу Лысому монахами монастыря св. Мартина въ Турѣ, служебникъ Дрогона, библія базилики С.-Паоло-фуори-ле-Мура въ Римѣ, иллюстрированная во Франціи монахомъ Ингобертомъ, и др. Въ провинціяхъ, епископы приглашались слѣдовать примѣру императора, реставрировать старинныя церкви и строить новыя. Однако далеко не всѣ сооруженія, приписываемыя этой эпохѣ, относятся дѣйствительно къ ней; укажемъ лишь на одно—на небольшую церковь въ Жермини-Прё (въ Луарѣ), построенную по повелѣнію орлеанскаго епископа Теодульфа и недавно сильно реставрированную.

Искусство и монастыри.—Старанія Карла Великаго вызвать возрожденіе искусства не привели къ желанному результату. Лишь только онъ умеръ, все его политическое зданіе рухнуло: борьба между его преемниками, утвержденіе феодализма и набѣги норманновъ

посѣяли повсюду нищету и разрушеніе. Для художествъ настали черныя дни, хотя нѣкоторые изъ слабыхъ преемниковъ Карла и выказывали



Рис. 53.

Евангелистъ, миниатюра времени Каролинговъ.

желаніе покровительствовать имъ. Художества нашли себѣ убѣжище въ церкви. Въ продолженіе уже нѣсколькихъ столѣтій число монастырей въ Галліи возросло; въ нихъ, подъ покровомъ религіи, худо-

жественныя школы имѣли возможность поддерживать свое существованіе и развиваться. Сначала онѣ не представляли особаго интереса въ отношеніи оригинальности своихъ произведеній, но сохраняли кое-какіе завѣты прошлаго и чрезъ то подготавливали будущее. Карлъ Великій много способствовалъ увеличенію силы и вліянія крупныхъ монастырей. Таковы были монастыри св. Рихарія въ Пикардій, фонтельскій въ Нормандіи, фульдскій, сентъ-галленскій въ Германіи и др. Чтобы получить понятіе объ ихъ величинѣ, достаточно взглянуть на планъ сентъ-галленскаго монастыря, основаннаго въ IX вѣкѣ и существующаго до настоящаго времени. Монастырь этотъ со всѣми своими постройками образуетъ какъ-бы цѣлый городокъ, который, имѣя въ своемъ распоряженіи всевозможныя мастерскія, можетъ жить совершенно самостоятельно; всѣ службы распределены въ немъ съ замѣчательною правильностью. Хроники этихъ монастырей говорятъ объ архитекторахъ, живописцахъ и золотыхъ дѣлъ мастерахъ, которые въ нихъ жили и принадлежали къ ихъ братіи. Нѣкоторые изъ нихъ обладали разнообразными талантами: такъ, напримѣръ, по словамъ лѣтописца, монахъ сентъ-галленскаго монастыря Тутило, жившій въ IX вѣкѣ, владѣлъ даромъ краснорѣчія и прекраснымъ голосомъ, былъ прекрасный рисовальщикъ, рѣзчикъ и музыкантъ, занимался золотыхъ дѣлъ мастерствомъ, производилъ постройки и сочинялъ стихи.

Вліяніе норманновъ.—Нашествія сарацинъ, мадьяръ и въ особенности норманновъ должны были, повидимому, уничтожить искусство даже въ этихъ убогихъ мѣстахъ. Новымъ пришельцамъ-варварамъ, въ то время еще язычникамъ, не было причины щадить религіозныя званія; напротивъ того, церкви и монастыри должны были возбуждать ихъ алчность: тамъ хранились прекрасныя золотыя издѣлія, богатыя сокровища, защищать которыя монахамъ было не подъ силу. Обыкновенно норманны, разграбивъ церковь, накладывали въ ней на полъ соломы и дровъ и поджигали ихъ; пламя, разгораясь, добиралось до деревяннаго потолка, и вскорѣ отъ зданія оставались однѣ почернѣвшія стѣны. «Въ эту пору—говоритъ одинъ изъ тогдашнихъ писателей—всѣ церкви въ Галліи были осквернены и сожжены, за исключеніемъ тѣхъ, которыя находились въ укрѣпленныхъ городахъ и мѣстахъ». Но вышло такъ, что самое зло принесло пользу искусству: при отстройкѣ церквей заново, недостатки прежней архитектуры стали мало-по-малу исправляться.

Зачатки возрожденія искусствъ въ XI вѣкѣ.—Въ X вѣкѣ уже можно кое-гдѣ замѣтить стремленіе къ прогрессу, отличительныя черты котораго мы опредѣлимъ ниже. Однако время не благопріятствовало развитію искусствъ, такъ какъ X вѣкъ былъ одною изъ самыхъ темныхъ средневѣковыхъ эпохъ: если вѣрить нѣкоторымъ

писателямъ, пришедшій въ отчаяніе Западъ былъ убѣжденъ въ близкомъ концѣ міра. Надо, однако, замѣтить, что мнѣніе о вліяніи вѣро-
ваній относительно тысячнаго года очень преувеличено. Какъ бы то ни
было, въ XI вѣкѣ, въ средневѣковой жизни чувствуются уже новыя
вѣянія. Всюду устраиваются многолюдныя собранія, на которыхъ
епископы и аббаты проповѣдуютъ миръ, обѣщая за него милость
Божію. Состояніе общества улучшается, душа окрыляется надеждами
на болѣе свѣтлое будущее, начинается другая средневѣковая пора.
Въ послѣднихъ годахъ XI столѣтія трубадуры поютъ пѣснь о
Роландѣ, крестоносцы отправляются въ Іерусалимъ, въ различныхъ
мѣстахъ возникаетъ общественное самоуправленіе, и посреди этого
всеобщаго пробужденія возрождаются искусства. «Около 1003 года—
пишетъ хроникеръ Рауль Глаберъ—по всей вселенной, въ особенности
же въ Италіи и Галліи, началась перестройка церквей, хотя, въ
большинствѣ случаевъ, не представлялось въ томъ надобности; при
этомъ христіанскія націи стремились перещеголять одна другую кра-
сотою построекъ. Казалось, будто міръ, сбрасывая съ себя старыя
лохмотья, хочетъ облечься въ бѣлыя церковныя одежды. Христіане
строили и постепенно улучшали не только епископскія базилики и
монастыри, но и маленькія церкви».

Монастырскія школы; клюнійскій орденъ. —
Искусства возрождаются вначалѣ подѣ монастырскимъ вліяніемъ.
Особенно ревностно покровительствуетъ ему и распространяетъ его
орденъ Ключи, основанный въ X вѣкѣ и имѣвшій въ XI уже
множество монастырей по всей Европѣ. Ключійскіе аббаты были
настоящими государями, совѣтниками папъ и королей, и ихъ аббат-
ство было самымъ обширнымъ во всемъ католическомъ мірѣ.
Церковь въ Ключи, перестраивавшаяся съ конца XI и до начала
XIII вѣка, была длиною въ 171 метръ: нынѣшній Петровскій соборъ
въ Римѣ только 12 метрами длиннѣе ея. Цистеріанцы, не одобрявшіе
роскоши клюнійскихъ церквей, были также отличными архитекторами.
Художники, о которыхъ упоминаютъ писатели того времени, были,
по болѣе части, клирики и монахи, какъ, напр., Гозонъ и Гезелонъ
въ XI вѣкѣ, составившіе планы новаго аббатства Ключи, Жанъ,
строитель корабля манскаго собора, Ремонъ Гераръ, которому
приписывается постройка хора въ церкви св. Сернина въ Тулузѣ, и
др. Были также лица, составлявшія техническія руководства для
художниковъ; таковъ, напр., монахъ Теофилъ, жившій, вѣроятно, въ
XI вѣкѣ въ Германіи; въ его сочиненіи: «*Schedula diversarum artium*» *),
излагаются приемы живописи, производства расписныхъ оконныхъ

*) Французскій переводъ изданъ въ 1843 году гр. д'Эскалопье.

стекло и металлических издѣлій и золотыхъ дѣлъ мастерства. Нѣкоторые монастыри были настоящими училищами изящныхъ искусствъ. Такъ, въ 1094 году, Бернаръ, бывшій аббатъ въ Кенси, основавъ близъ Шартра монастырь Спасителя, собралъ сюда скульпторовъ, золотыхъ дѣлъ мастеровъ и живописцевъ.

Новыя церкви; употребленіе свода.—Оригинальность новаго искусства надо искать прежде всего въ архитектурѣ. Съ IV вѣка христіанская базилика на Западѣ уже подверглась многимъ измѣненіямъ: трансептъ, пересекающій хоръ и нефы, выступилъ своими концами изъ общаго плана и далъ ему видъ креста; подъ алтарною частью явилась крипта — настоящая подземная церковь; наконецъ, надъ зданіемъ стали вздыматься колокольни, которыя, несмотря на это нынѣшнее свое названіе, предназначались не для колоколовъ: онѣ назывались иногда башнями и при нашествіяхъ норманновъ часто служили дозорными и оборонительными пунктами. Всѣ эти преобразованія произошли въ эпоху Меровинговъ и Каролинговъ. Однако для покрытія базиликъ употреблялась прежняя система деревянныхъ стропилъ и потолковъ, столь опасныхъ въ пожарномъ отношеніи. Норманнскіе набѣги давали сильнѣе чувствовать недостатки этой системы. Въ XI вѣкѣ деревянные потолки почти вездѣ замѣняются каменными сводами; отсюда — всѣ архитектурныя преобразованія какъ романскаго, такъ и готическаго стилей.

Понять это не трудно. Прежде не было надобности дѣлать боковыя стѣны и подпоры особенно толстыми; съ другой стороны, среднему нефу можно было давать значительную ширину, потому что крыша и потолокъ, какъ неочень тяжелые, оказывали лишь слабое давленіе на стѣны. Но если бы на такихъ стѣнахъ былъ утвержденъ солидный каменный сводъ, то стѣны не выдержали бы его тяжести и разошлись бы въ разныя стороны, такъ какъ давленіе въ этомъ случаѣ было бы направлено вкось и сильно дѣйствовало бы на стѣны: не будучи достаточно крѣпкими, онѣ не могли бы сопротивляться ему. Поэтому пришлось дѣлать стѣны болѣе толстыми, уменьшить размѣры продѣланныхъ въ нихъ оконъ и, въ виду того, что чѣмъ шире сводъ, тѣмъ сильнѣе его давленіе, уменьшить ширину средняго корабля. Такимъ образомъ, произошло полное измѣненіе конструкціи, а вмѣстѣ съ нею и самой фizioноміи зданія.

Существуютъ своды разнаго рода, между прочимъ, коробовый сводъ, простой въ конструктивномъ отношеніи, но тяжелый, такъ какъ его давленіе сильно распространяется во всѣ стороны, и крестовый сводъ, болѣе трудный по конструкціи, но болѣе легкій, потому что

его давленіе направлено по ребрамъ *). Эти своды были извѣстны еще римлянамъ, но романскіе архитекторы распространили ихъ употребленіе, выказавъ тѣмъ свою большую оригинальность **). Для поддержки сводовъ съ внутренней стороны они увеличили объемъ подпоръ, т.-е. столбовъ или колоннъ, а снаружи, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ давленіе на стѣны было наиболѣе сильное, увеличили силу сопротивленія посредствомъ контрфорсовъ, т.-е. устоевъ, приставленныхъ къ стѣнамъ. Наконецъ, они изобрѣли стрѣльчатый крестовый сводъ, о которомъ будетъ говорено ниже. До этихъ нововведеній архитекторы дошли постепенно и ощупью, но въ концѣ XI вѣка существенныя формы романскаго зодчества уже вполне опредѣлились.

Восточное вліяніе въ архитектурѣ.—Если архитекторы этой эпохи вдохновлялись римскими традиціями, то не дѣлали ли они заимствованій и у другихъ народовъ? Нерѣдко было допускаемо, что на западное искусство имѣли громадное вліяніе крестовые походы. «Начиная съ XI вѣка—говоритъ Витѣ,—господство восточнаго вкуса перестаетъ быть мѣстнымъ или случайнымъ, а дѣлается всеобщимъ. Однако, въ каждой странѣ, въ каждомъ изъ народовъ, у которыхъ восточный вкусъ находитъ себѣ пріютъ, онъ болѣе или менѣе подвергается измѣненіямъ». По мнѣнію Віоллѣ-ле-Дюка, во Франціи еще до крестовыхъ походовъ вдохновлялись нѣкоторыми формами христіанской архитектуры Сирін. Какъ бы то ни было, въ XI вѣкѣ отраженіе восточнаго вліянія въ нѣкоторыхъ пунктахъ уже не подлежитъ сомнѣнію. Одинъ изъ епископовъ Эльна (Руссильонъ), путешествовавшій на богомолье въ Іерусалимъ, снялъ планъ съ церкви Гроба Господня съ тѣмъ, чтобы по нему построить у себя соборъ. Кромѣ того, церковь Св. Гроба служила образцомъ, которому съ болѣею или меньшею точностью подражали въ разныхъ мѣстахъ. Въ Перигорѣ и сосѣднихъ съ нимъ земляхъ появляется цѣлый рядъ церквей съ куполами; самая замѣчательная изъ нихъ — церковь св. Фронта въ Перигѣ, годъ постройки и исторія которой были предметомъ горячихъ споровъ (рис. 54). Въ другихъ мѣстностяхъ, не столько конструкція, сколько орнаментація носитъ на себѣ восточный отпечатокъ. Что же касается до системы романскихъ куполовъ, то восточное происхожденіе ея еще ничѣмъ не доказано.

*) Желаящимъ познакомиться ближайшимъ образомъ съ устройствомъ сводовъ, совѣтуемъ прочесть статьи: «Construction» и «Voûte», въ «Словарѣ французской архитектуры» Віоллѣ-ле-Дюка; въ нихъ читатель найдетъ подробности и чертежи, которые мы не могли привести здѣсь.

**) Въ прежнемъ храмоводствѣ сводъ употреблялся только для криптъ и очень маленькихъ церквей; потомъ стали устраивать своды надъ боковыми нефами, а затѣмъ и надъ среднимъ нефомъ.

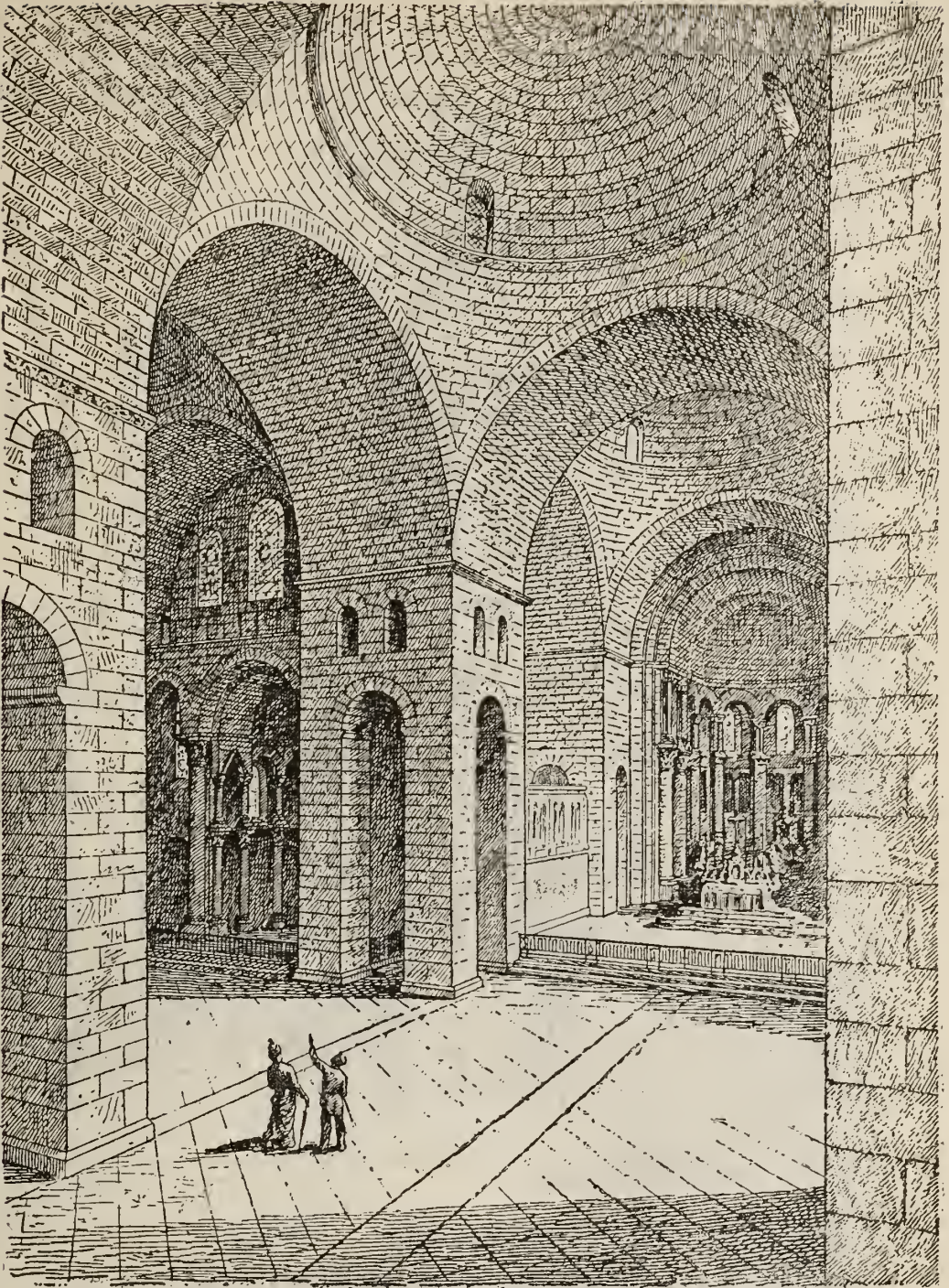


Рис. 54.

Церковь св. Фронта въ Периге.

(Внутренній видъ).

Различіе архитектурныхъ школъ.—Въ произведеніяхъ романской архитектуры мы не находимъ строгаго однообразія. Хотя употребленіе свода было повсемѣстно, однако зданія въ различ-

ныхъ мѣстностяхъ имѣли не одинъ и тотъ же внѣшній видъ. Церковь не предъявляла никакихъ требованій относительно одинаковости типа храмовъ: различіе строительныхъ матеріаловъ, мѣстный вкусъ и многія другія обстоятельства, указать на которыя часто весьма трудно, причияли



Рис. 55.

Церковь св. Павла, въ Иссуарѣ.
(Наружный видъ).

различіе формъ (рис. 55 и 56). Во Франціи, археологи съ большею или меньшею точностью опредѣлили существованіе нѣсколькихъ школъ. Провансальская школа, лучшими произведеніями которой могутъ считаться порталы церквей св. Эгидія (St. Gilles) и св. Трофима въ Арлѣ, вообще

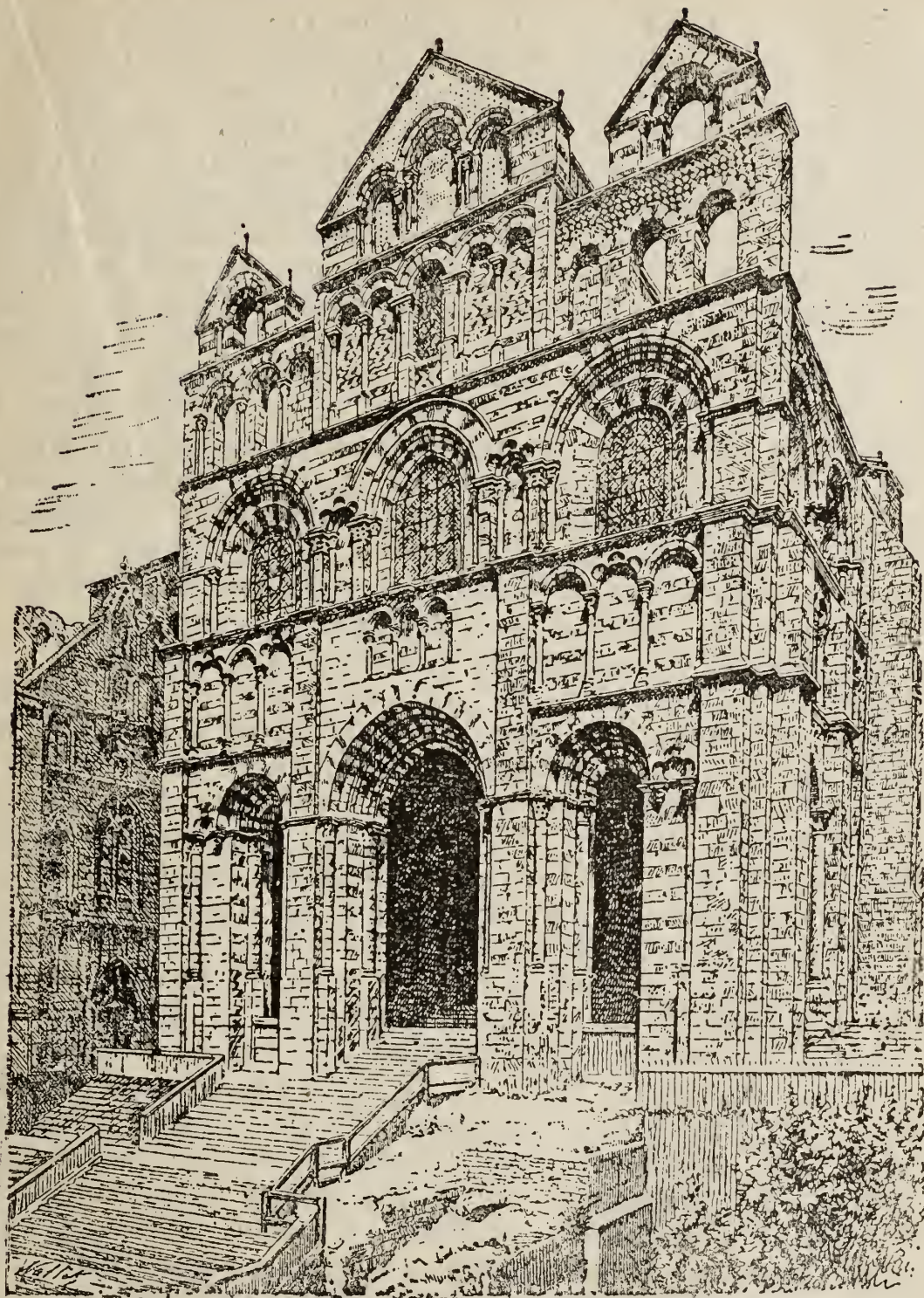


Рис. 56
Церковь въ Пюи-анъ-Велд.
(Главный фасадъ).

оставалась болѣе вѣрною галло-романскимъ преданіямъ и предпочитала коробовый сводъ. Тулузская школа (церковь св. Северина въ Тулузѣ) походила на нее нѣкоторыми чертами. Овернская школа (церковь Богородицы, Notre-Dame du Port, въ Клермонѣ) — одна изъ самыхъ блестящихъ: она увеличиваетъ число капеллъ, любитъ восьмиугольныя колокольни и стремится къ разнообразію, употребляя въ дѣло разноцвѣтные матеріалы, образующіе нѣчто въ родѣ инкрустаціи. Бургундская школа, центромъ которой было аббатство Клюни, отличается обширностью своей дѣятельности и смѣлымъ отреченіемъ отъ традицій; кромѣ главной церкви аббатства, о громадныхъ размѣрахъ которой было сказано выше, къ числу типичныхъ произведеній этой школы принадлежатъ соборъ въ Отенѣ и церковь Везелѣ на сѣверо-востокѣ, нормандская школа (церкви св. Стефана и св. Троицы въ Канѣ) характеризуется правильнымъ и симметричнымъ расположеніемъ архитектурныхъ частей, но болѣе бѣдной, сравнительно съ другими школами, орнаментацией. Только-что приведенныя нами указанія очень поверхностны; надлежало бы увеличить число дѣленій и подраздѣленій и назвать болѣе число памятниковъ; но сдѣлать это здѣсь невозможно, и мы считаемъ сказанное въ предыдущихъ строкахъ достаточнымъ для того, чтобы дать понятіе о разнообразіи романской архитектуры.

Романская архитектура въ Франціи.— Романская архитектура развивалась не только во Франціи, но и во всѣхъ странахъ христіанскаго міра. Норманны распространяли ее въ Англіи, выписывая со своей родины архитекторовъ и рабочихъ; церкви въ Винчестрѣ, Петерборо, Норвичѣ и др. во всѣхъ отношеніяхъ походятъ на церкви континента. Въ Германіи, романское искусство получило болѣе оригинальный характеръ: прекрасные его образцы мы находимъ особенно въ прирейнскихъ мѣстахъ; таковы соборы Майнца, Шпейера и Вормса, нѣсколько церквей въ Кельнѣ и др. Въ Италіи, романское искусство смѣшивается то съ византійскимъ, то съ арабскимъ, причемъ всюду принимаетъ самыя роскошныя и изящныя формы, вполнѣдствіи же, когда почти вездѣ въ Германіи и во Франціи готическое искусство становится господствующимъ, Италія остается болѣе вѣрною романскимъ преданіямъ. Самые замѣчательные итальянскіе памятники романской архитектуры XI и XII вѣковъ находятся въ Ломбардіи, Тосканѣ и сосѣднихъ областяхъ, а именно моденскій соборъ, церковь св. Зенона въ Веронѣ, соборъ и крестильница въ Пизѣ и Санъ-Миньято во Флоренціи; достойны также вниманія Палатинская капелла въ Палермо, тамошній соборъ и церковь въ Монреале, построенныя по почину норманнскихъ королей. Въ средней Италіи и, главнымъ образомъ, въ Римѣ еще преобладалъ типъ древнихъ базиликъ, но часто измѣненный чрезъ прибавку колоколенъ.

Возрожденіе скульптуры. — Вмѣстѣ съ архитектурою начинается возрождаться и скульптура. Въ продолженіе нѣсколькихъ вѣковъ она находилась въ печальномъ состояніи, а между тѣмъ любовь къ скульптурѣ была всегда свойственна французскому народу. Начиная съ XI вѣка, когда стали возводиться новыя зданія, которыя нужно было украшать, число скульптурныхъ мастерскихъ увеличивается, и въ нихъ закипаетъ работа. Однѣ изъ нихъ соображаются съ древнеримскими произведеніями, другія ищутъ образцовъ на Востокѣ. Византійское искусство не занималось крупной скульптурою, но изамѣнъ того оставило много миниатюръ, рѣзбы изъ слоновой кости и издѣлій золотыхъ дѣлъ мастерства. Романскіе скульпторы иногда присматривались къ изображеннымъ въ этихъ произведеніяхъ фигурамъ и повторяли ихъ въ болѣе крупномъ масштабѣ изъ камня. Эти первые скульптурные опыты—еще грубы, иногда почти смѣшны; изваянныя фигуры не пропорціональны, неуклюжи, окоченѣлы, но мало-по-малу въ рукахъ французскихъ художниковъ онѣ становятся жизненнѣе, и такимъ образомъ образуется чрезвычайно реалистичная и, вмѣстѣ съ тѣмъ, чрезвычайно изящная средневѣковая скульптура.

Въ началѣ XII столѣтія многія изъ школъ уже пріобрѣтаютъ свою собственную оригинальную фizioномію. Провансъ въ отношеніи скульптуры, какъ и архитектуры, подвергается античному вліянію. Такъ, напр., фигуры, украшающія собою порталъ церкви св. Трофима, поразительно похожи на фигуры саркофаговъ V вѣка; очевидно, въ этой мѣстности связь съ древнимъ искусствомъ никогда не прерывалась. Въ Тулузѣ и окружающей ее области сначала болѣе сильно чувствуется восточное вліяніе: въ клуатрѣ Муассакскаго монастыря (начала XII в.) нѣкоторыя фигуры, по чертамъ лицъ, по позамъ и по складкамъ одежды,—чисто византійскія; но вскорѣ, уже въ XII столѣтіи, лангедокская школа достигаетъ полной самостоятельности. Бургундская школа полна силы и смѣлости: ей привлекательна жизнь, и она старается передавать ея проявленія. Длинные, тощія, неуклюжія фигуры на порталахъ церквей въ Везелѣ и Отенѣ почти карикатурны, но кажется, что онѣ хотятъ двигаться, и ихъ типы свидѣтельствуютъ о наблюденіи натуры. Вскорѣ на первое мѣсто выступаетъ школа Ильде-Франса и сосѣдней съ нею области: въ статуяхъ западнаго портала шартрскаго собора она выказываетъ замѣчательную правдивость и изящество.

Роль скульптуры въ орнаментациі церквей. — Архитекторы предоставляли скульпторамъ обширное поле для ихъ дѣятельности. Порталы церквей обыкновенно украшались снаружи статуями и барельефами, размѣщенными съ большимъ пониманіемъ требованій декоративности; поэтому, чтобы составить себѣ правильное понятіе о

достоинствѣ произведеній разсматриваемаго времени, надо изучать эти скульптуры не въ одиночку, а въ томъ цѣломъ, которое онѣ составляли. Въ тимпанѣ надъ дверью помѣщалось чаще всего изображеніе Страшнаго Суда или Христа во славѣ, окруженнаго апостолами (рис. 57). Внутри храма мы также находимъ скульптурныя произведенія съ изображеніемъ фигуръ; онѣ нерѣдко служатъ украшеніемъ капителей. Такъ въ Везелѣ цѣлый рядъ капителей представляетъ сцены изъ Ветхаго и Новаго Заветовъ, эпизоды изъ жизни святыхъ, аллегорическія изображенія пороковъ и добродѣтелей, полевые работы въ разныя времена года и т. п. (рис. 58).

Орнаментная скульптура, сравнительно съ фигурною, занимаетъ болѣе скромное мѣсто; она довольствуется воспроизведеніемъ звѣрей, цвѣтовъ и завитковъ на капителяхъ, карнизахъ и стѣнахъ. Въ XI и XII столѣтіяхъ и она развивается подъ римскимъ и восточнымъ вліяніями. Последнее было особенно сильно и продержалось долгое время почти повсюду: многія изъ подобныхъ произведеній, украшающихъ романскія церкви, можно принять за взятые изъ какихъ-либо зданій Востока. Одну изъ особенностей византійской орнаментики составляетъ то, что она, воспроизводя растеніе или животное, не даетъ ему реальныхъ формъ, а превращаетъ его въ мотивъ до такой степени фантастичный, что въ немъ трудно распознать оригиналъ. Здравый смыслъ романскихъ ваятелей побудилъ ихъ мало-помалу отрѣшиться отъ этого пріема и вернуться къ подражанію дѣйствительности; но надо было пройти нѣкоторому времени прежде, чѣмъ ихъ старанія въ этомъ направленіи увѣчались успѣхомъ. Однако уже въ половинѣ XII столѣтія во многихъ мѣстахъ орнаментальная скульптура пріобрѣтаетъ характеръ почти противоположный византійскимъ типамъ. Этотъ прогрессъ особенно замѣтенъ въ изображеніяхъ растеній; въ воспроизведеніяхъ же животныхъ онъ менѣе бросается въ глаза, потому что эти странныя формы соотвѣтствовали вѣрованіямъ и предразсудкамъ, изложеннымъ въ «Бестіаріяхъ», въ которыхъ описываются всевозможныя животныя какъ дѣйствительно существующія, такъ и небывалыя. Многія изъ послѣднихъ происходятъ съ Востока, другія—порожденія фантазіи художниковъ; изображенія этихъ животныхъ тянутся вереницей на фризахъ и обвиваютъ капители. Иногда человѣческія формы перемѣшиваются съ животными; средневѣковые ученые заимствовали у древнихъ писателей, преимущественно у Плинія, описаніе сказочныхъ племенъ, и искусство воспроизводило ихъ; такимъ образомъ явились фигуры четвероногихъ съ женскою головою и т. п. Къ скульптурѣ близко примыкало золотыхъ дѣлъ мастерство. Нѣкоторыя церковныя драгоценности отличались удивительнымъ великолѣпіемъ. У Сугерія мы находимъ подробное описаніе пред-



Рис. 57.

Романская скульптура. — Тимпанъ шартрского собора.

метовъ, которыми онъ обогатилъ Сень-Дениское аббатство,—ризъ, крестовъ и мощехранилищъ, покрытыхъ эмалью; имъ были выписаны рейнскіе мастера, особенно славившіеся по части издѣлій этого рода.

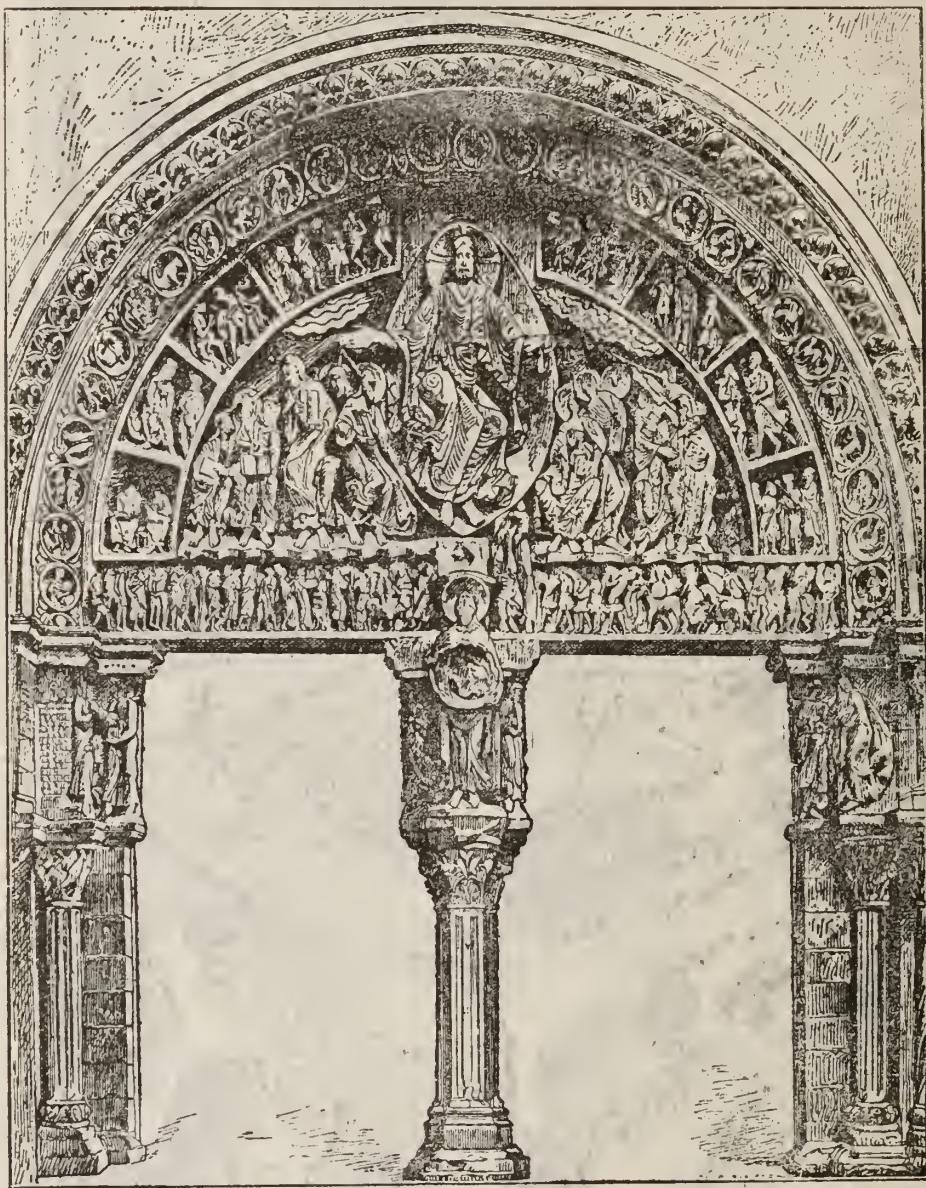


Рис. 58.

Порталь въ Везеле (XII вѣка).

Живопись: фрески, миниатюры, живопись на стеклѣ.—Изъ всѣхъ отраслей искусства этой поры живопись бѣдише всѣхъ другихъ памятниками, сохранившимися во Франціи. Очень мало найдется французскихъ церквей, въ которыхъ вполне уцѣлѣла бы

ихъ стѣнная роспись. Какъ на исключеніе, можно указать на церковь св. Савина, близъ Пуатье. Нѣкоторыя изъ находящихся въ ней изображеній не лишены жизни, но исполнены еще очень плохо. Въ рукописяхъ, разукрашенные буквы нерѣдко свидѣтельствуютъ о находчивомъ воображеніи миниатюристовъ, но фигуры вообще неправильны и худо группированы. За то возникла новая отрасль искусства, дошедшая вскорѣ до созданія удивительныхъ произведеній. Изготовленіе цвѣтныхъ стеколъ для оконныхъ рамъ было уже давно извѣстно, но писать на стеклѣ огнеупорными красками, т.-е. такими, которыя при его накаливаніи сплавлялись бы съ нимъ, не умѣли. Это искусство, какъ теперь дознано, завелось только въ X столѣтіи, причемъ стали одновременно употребляться стекло, окрашенное въ его массѣ (красное, синее, желтое и лиловое) и наведенная на него эмалевая темная краска. Вырѣзанные куски стекла соединялись одинъ съ другимъ свинцовыми полосками. Съ этого времени стали украшать оконныя стекла узорами, изображеніями фигуръ и цѣлыхъ сценъ, и живопись на стеклѣ начала быстро развиваться. Въ XI столѣтіи, монахъ Теофилъ, въ своемъ сочиненіи «*Schedula diversarum artium*», изложилъ ея приемы. Нѣсколько расписныхъ оконныхъ стеколъ XII столѣтія еще существуютъ въ Анжерѣ, Сенъ-Дени, Буржѣ, Мансѣ и др. мѣстахъ: на цвѣтномъ фонѣ написаны въ видѣ медальоновъ различныя сцены, замѣчательныя теплотою и гармоничностью красокъ.

Однако успѣхи искусства и распространявшаяся роскошь церквей тревожили людей со строгими взглядами. Св. Бернгардъ, въ одномъ изъ своихъ посланій, горячо порицаетъ «громадную вышину церквей, ихъ необычайную длину, ненужную величину ихъ нефовъ, роскошь полированныхъ строительныхъ матеріаловъ, живопись, привлекающую къ себѣ взоры». Указавъ на роскошь золотыхъ предметовъ церковной утвари, онъ восклицаетъ: «О, суета суеть, суета напрасная, а еще больше безумная! Церковь блистаетъ великолѣпіемъ своихъ стѣнъ, а бѣдняки ея голы. Она покрываетъ золотомъ свои камни, а сыновъ своихъ оставляетъ безъ одежды». Особенно возмущали его странныя животныя, изваянныя повсюду на фризахъ, и капителяхъ: «разнообразіе этихъ фантастическихъ фигуръ — говоритъ онъ — таково, что пришедшій въ церковь смотритъ съ бѣльшимъ удовольствіемъ на мраморъ, чѣмъ въ свой молитвенникъ, и любитъ то тѣмъ, то другимъ изъ этихъ изображеній вмѣсто того, чтобы помышлять о законѣ Господнемъ». Вслѣдствіе этого изъ церквей суровыхъ цистеріанцевъ всякая роскошь была изгнана. Но подобные ригористы составляли меньшинство. Общее мнѣніе лучше всего выражаетъ Сугерій, говоря: «пусть каждый думаетъ объ этомъ такъ,

какъ ему заблагоразсудится. Что касается до меня, мнѣ кажется, что чѣмъ вещи цѣннѣе, тѣмъ больше основанія посвящать ихъ Господу». Такимъ образомъ движеніе, сообщенное художествамъ, усиливалось и распространялось; ихъ успѣхи были непрерывны и быстры: вскорѣ романское искусство въ бѣльшей части Западной Европы должно было смѣниться великолѣпными созданіями готики.

ГЛАВА V.

Потическое или французское искусство.

Событія, благопріятствовавшія зарожденію готическаго искусства.—Политическія событія, благопріятствовавшія съ XI столѣтія подъему искусствъ, въ XII и XIII столѣтіяхъ оказывали на него еще бѣльшее вліяніе. Крестовые походы ближе познакомили Западную Европу съ памятниками Востока и съ развившимися тамъ блестящими цивилизаціями и возбудили воображеніе художниковъ. Во внутренней жизни государствъ усиленіе королевской власти обезпечивало лучшій порядокъ и благосостояніе. Поэтому во Франціи, для которой наступила эпоха реформъ, художественная дѣятельность становится особенно значительна. Въ королевскихъ владѣніяхъ въ это время воздвигаются прекрасныя зданія. Сугерій, упрочившій могущество Людовика VI и Людовика VII, перестраиваетъ церковь въ Сень-Дени съ описываемою имъ самимъ роскошью. Нѣсколько позже, объ успѣхахъ искусства заботятся короли Филиппъ-Августъ и Людовикъ Святой. Но однимъ изъ важнѣйшихъ обстоятельствъ, благопріятствующихъ этимъ успѣхамъ, становится измѣнившееся положеніе городовъ. Повсюду развивается муниципальная жизнь, благодаря корпораціямъ ремесленниковъ и купцовъ, положившимъ ей начало и составившимъ ей силу. Въ дѣятельныхъ и могущественныхъ городахъ начинаютъ воздвигаться громадныя соборы. Они служили не для однихъ богослуженій: во многихъ городахъ въ нихъ нерѣдко собирались граждане и члены общины для обсужденія своихъ дѣлъ. Этимъ объясняется энтузіазмъ, съ какимъ мѣстные жители участвовали въ постройкѣ соборовъ, жертвуя для нихъ деньгами и своимъ трудомъ; ихъ побуждали къ тому столько же муниципальное самолюбіе, сколько и набожность. Многіе писатели того времени описываютъ картину, которую представляла собою многолюдная толпа, съ праздничными пѣснопѣніями свозившая на мѣсто постройки матеріалы и съѣстные припасы. Всѣ эти красивые храмы въ первое время сооружались съ

невѣроятною быстротою; повсюду они выросли какъ-бы изъ земли и скоро дѣлались зданіями, господствующими надъ прочими. Но въ послѣдствіи многія изъ нихъ или достроивались весьма медленно, или были оставляемы неоконченными; иногда рвеніе, выказанное при ихъ закладкѣ, ослабѣвало, горожане принимались за постройку ратушей и утрачивали прежній интересъ къ собору.

Художники XIII вѣка; ихъ положеніе и знанія. — Въ это время положеніе художниковъ измѣняется. Съ конца XII вѣка, это — обыкновенно люди свѣтскаго званія*). Они образуютъ корпораціи (живописцевъ, рисовальщиковъ картинокъ, иллюминаторовъ и пр.), имѣющія свои уставы и свою администрацію. Когда приходилось строить какое-либо большое зданіе, участіе въ этомъ дѣлѣ принимали всѣ художественныя корпораціи, и тотъ, кто управлялъ всѣми работами, назывался главнымъ мастеромъ. Намъ извѣстны имена многихъ изъ такихъ мастеровъ. Робертъ де-Люзаршъ, около 1220 года, началъ постройку амьенскаго собора; продолжателями ея были Томъ де-Кормонъ и его сынъ Реньо. Пьеру де-Монтрейлю принадлежитъ одно изъ чудеснѣйшихъ произведеній той эпохи — «Святая Капелла» въ Парижѣ (1245—1248); въ то же время Жанъ де-Шелль работалъ надъ боковыми порталами собора Богоматери въ этомъ городѣ. Изъ многихъ другихъ мастеровъ назовемъ еще Гюго Либержъ, строителя церкви Сенъ-Никезъ въ Реймсѣ (заложеной въ 1229 г.) и Эрвина фонъ-Штейнбаха, начавшаго постройку страсбургскаго собора въ 1277 г. Все это были люди ученые: въ Парижской Національной Библіотекѣ хранится рукопись, дающая понятіе объ ихъ знаніяхъ, — альбомъ Виллара де-Гоннекура (изданный Лассю и Дарселемъ въ 1858 г.). Повидимому, имъ построена хоровая часть собора Камбрѣ, вѣроятно, около 1230 года. Въ послѣдствіи Гоннекуръ былъ приглашенъ въ Венгрію, гдѣ нѣсколько старыхъ церквей, быть можетъ, — его произведенія; онъ посѣтилъ также Швейцарію. Средневѣковыя французскіе художники, повидимому, не сидѣли исключительно на родинѣ, но много путешествовали, поддерживая сношенія другъ съ другомъ. Разнообразіе рисунковъ де-Гоннекура свидѣтельствуешь о томъ, до какой степени онъ былъ дѣятеленъ и практически свѣдущъ въ различныхъ искусствахъ. Значительное мѣсто въ его альбомѣ занимаютъ архитектурныя чертежи, но рядомъ съ ними встрѣчаются наброски скульптурныхъ работъ, этюды съ натуры и даже съ антиковъ. Художникъ объясняетъ также геометрической

*) Необходимо, однако, замѣтить, что въ этомъ отношеніи внезапнаго и полнаго переворота не произошло: въ XIII вѣка мы еще находимъ художниковъ-монаховъ, а художники свѣтскаго званія попадаютъ и раньше XIII вѣка.

пріемъ, придуманный имъ для рисованія фигуръ и для ихъ группировки; наконецъ, онъ пытается разрѣшить задачу вѣчнаго движенія.

Откуда происходитъ названіе готическаго или французскаго искусства?—Всѣ вышеуказанныя обстоятельства способствовали развитію въ художникахъ духа инициативы, вслѣдствіе чего во второй половинѣ XII вѣка появился новый стиль, которому одни дали названіе «готическаго», а другіе «стрѣльчатого»; но оба эти термина неточны. Первое названіе пущено въ ходъ итальянцами, которые въ XVI столѣтіи, при увлеченіи своимъ античнымъ міромъ, смотрѣли на всѣ средневѣковые памятники лишь какъ на варварскія произведенія; въ дѣйствительности же готы не играли никакой роли въ изобрѣтеніи этого стиля. Что касается до эпитета «стрѣльчатый», то онъ происходитъ отъ слова «стрѣлка», которымъ мы означаемъ теперь остроконечную, переламывающуюся въ вершинѣ дугу. И это названіе неправильно, потому что средневѣковые архитекторы называли «стрѣлкою» или «оживою» (*ogive*, *augive*, *сгих* *augiva*) перекрещивающіяся между собою въ центрѣ крестоваго свода выпуклыя ребра, прикрывающія его діагональные швы. Искусству, о которомъ мы ведемъ рѣчь, лучше пристало названіе «французское», тѣмъ болѣе, что терминъ «*opus francigenum*» въ разсматриваемое время употреблялся для его означенія. Было бы желательно, чтобы это названіе снова привилось, по крайней мѣрѣ, какъ синонимъ выраженія «готическое искусство».

Характеристичныя особенности готической конструкціи.—Готическая конструкція произошла отъ романской и представляетъ собою ея дальнѣйшее развитіе, но отличается отъ нея особенностями, которыя необходимо опредѣлить. Въ большинствѣ зданій новаго стиля стрѣльчатая дуга замѣняетъ собою циркульную какъ въ аркадахъ, двойныхъ аркахъ и окнахъ, такъ и въ орнаментѣ, рѣже въ діагональныхъ аркахъ сводовъ. Но это обстоятельство бросалось въ глаза прежде всего другого, вслѣдствіе чего такая дуга была признана существенною особенностью готическаго стиля. Однако стрѣльчатая арка уже употреблялась на Востокѣ, преимущественно въ арабскихъ постройкахъ; поэтому явилось вѣроятное предположеніе, что Западъ заимствовалъ ее оттуда. Должно, однако, замѣтить, что у арабовъ остроконечная арка была ничѣмъ инымъ, какъ декоративнымъ элементомъ на ряду съ циркульною и подковообразною арками и не имѣла тѣсной связи съ полнымъ преобразованиемъ строительной системы. Исходную точку французскаго стиля надо искать въ болѣе умѣломъ и болѣе частомъ употребленіи стрѣльчатого крестоваго свода, поддерживаемаго ребрами, которыя составляютъ, такъ сказать, его каркасъ и сходятся вмѣстѣ въ его срединѣ. Но стрѣльчатый сводъ, перекрещивающіяся стрѣльчатые

дуги и ломаная арка еще не составляют всей сущности новаго стиля: эти формы встрѣчаются еще въ романскихъ и въ болѣе старыхъ постройкахъ; къ нимъ надо отнести аркбутаны (*arcs-boutants*) или опорныя арки, которыя, помѣщаясь съ наружной стороны зданія на контрфорсахъ, принимаютъ на себя давленіе свода надъ среднимъ нефомъ и не позволяютъ его стѣнамъ развѣхаться. Благодаря имъ и увеличенію контрфорсовъ, архитекторы получили возможность дѣлать центральные своды выше и обширнѣе, уменьшить толщину стѣнъ, прорѣзывать ихъ широкими отверстіями и даже почти совсѣмъ упразднить стѣны. Съ этихъ поръ видъ зданій совершенно измѣнился; романская церковь часто низка и тяжела, готическая же смѣло тянется къ небу и наполняется свѣтомъ, льющимся въ нее чрезъ разноцвѣтныя стекла огромныхъ оконъ.

Французское происхожденіе новаго искусства.— Всѣ эти успѣхи были достигнуты мало-по-малу. Существуютъ постройки переходной эпохи, въ которыхъ новые элементы перемѣшаны съ романскими. Французскій стиль вполнѣ образуется приблизительно въ половинѣ XII вѣка. Англія, Германія и Франція долго оспаривали другъ у друга честь изобрѣтенія этого стиля. Въ настоящее время уже установлено, что онъ зародился въ первой половинѣ XII столѣтія въ Иль-де-Франсѣ и въ сосѣдней съ нимъ области. Перестройка церкви аббатства Сень-Дени (1137—1144), предпринятая по почину Сугера, такъ сказать, знаменуетъ собою окончательное появленіе готической архитектуры. Въ XIII столѣтіи новое искусство достигаетъ своего апогея; къ этой порѣ относятся красивѣйшіе соборы: Парижской Богоматери, начатый еще въ 1163 г. (рис. 59), амьенскій (рис. 60), реймскій (за исключеніемъ фасада, который сооруженъ позже), шартрский и нѣкот. др. Изъ средней Франціи готическая архитектура распространяется по другимъ областямъ и сосѣднимъ странамъ, куда заносятъ ее французскіе художники, и гдѣ она получаетъ названіе французской.

Соборъ.—Всего совершеннѣе выказывается эта архитектура въ соборахъ. Поэтому мы считаемъ необходимымъ дать общее описаніе подобнаго зданія, предупреждая, однако, что описываемый нами типъ въ разныхъ мѣстахъ сильно варьируется*). Главный фасадъ, простой и гладкій въ старинной базиликѣ, а въ романскую эпоху уже роскошный, теперь щеголяетъ необычайно сложною архитектурою и велико-

*) Самый обширный соборъ во Франціи, амьенскій, имѣетъ внутри 143 метра длины и 65,25 метровъ ширины въ трансептѣ. Высота его отъ пола до вершины свода—56,50 метровъ, отъ пола до шпиля—110,95 метровъ. Въ планѣ онъ занимаетъ площадь приблизительно въ 8000 метровъ. Вышеприведенныя цифры взяты изъ сочиненія Гонза: «*L'Art gothique*» 1891 (одного изъ томовъ «*Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*»).

лѣпнымъ убранствомъ. Три двери въ нижнемъ этажѣ — глубокия, устроенныя въ видѣ порталовъ такъ, что представляютъ собою родъ сѣней для прихожанъ, которые толпятся у входа. По сторонамъ ихъ стоятъ статуи; своды надъ ними украшены также фигурами, и на ихъ

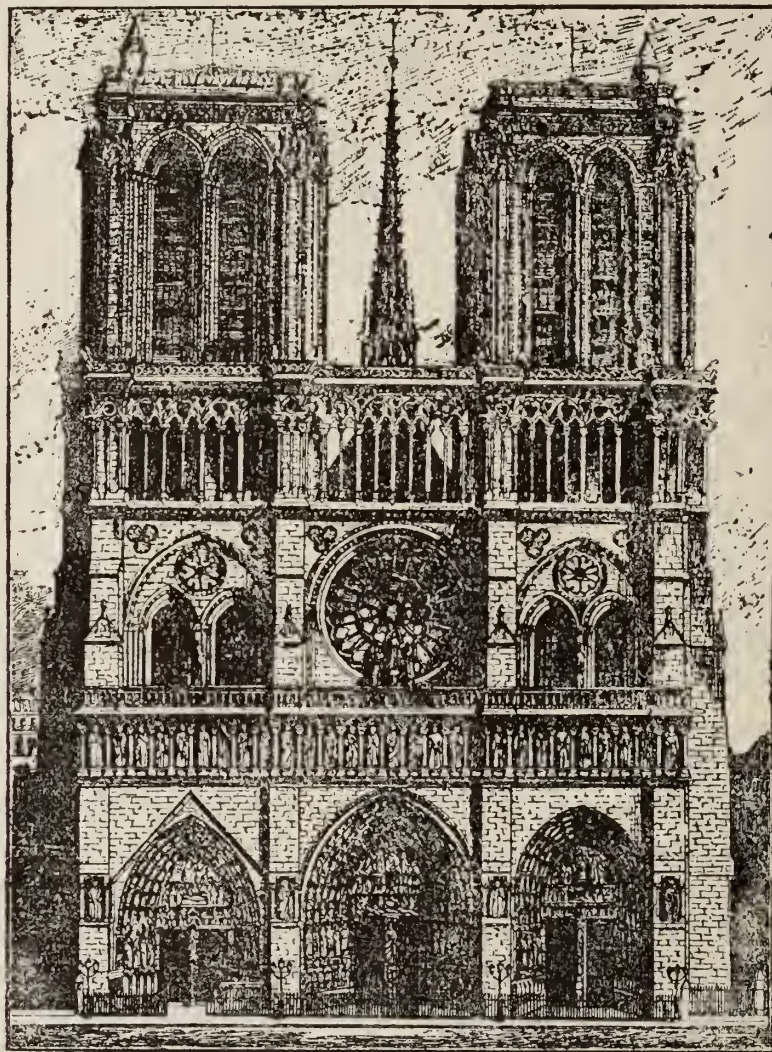


Рис. 59.

Соборъ Парижской Богоматери.
(Фасадъ).

тимпанахъ изваяны сложныя композиціи. Въ верхнемъ этажѣ — цѣлый рядъ громадныхъ оконъ, изъ которыхъ особенно велика роза, имѣющая иногда 15—18 метровъ въ діаметрѣ; въ отверстіяхъ, образуемыхъ рѣзнымъ каменнымъ переплетомъ этого окна, вставлены стекла, сквозь которыя горячіе разноцвѣтные лучи свѣта обильно льются во внутренность средняго нефа. Разные этажи фасада отдѣляются одинъ

ярусъ отъ другого галлерейми, оживляющими общій видъ зданія; подъ аркадами, образующими эти галлерей, нерѣдко помѣщаются статуи. Наконецъ, надъ фасадомъ высятся колокольни, со множествомъ отверстій, увѣнчанныя стройными пирамидальными шпилями, тянущимися далеко въ небо. Если обойти кругомъ собора, то увидишь рядъ откосныхъ опорныхъ арокъ и контрфорсовъ, украшенныхъ на вершинахъ красивыми шпицами (пинаклями) и башенками (клошето-нами),—рядъ, который на концахъ трансепта прерывается для того, чтобы дать мѣсто фасадамъ боковыхъ порталовъ.

Войдемъ внутрь собора: первое, что бросится намъ въ глаза, это—оригинальность сводовъ новаго рода, столь смѣлыхъ по своимъ размѣрамъ (въ Шартрѣ и Реймсѣ 36 метровъ, въ Амьенѣ 43 метра (см. рис. 61), въ Бове—48) и столь искусно комбинированныхъ въ своей конструкціи. Ихъ подпоры солидны, но не кажутся тяжелыми благодаря колоннамъ, на которыя онѣ бываютъ обыкновенно раздѣланы и которыя вверху переходятъ въ ребра сводовъ и соединяютъ ихъ арки съ подпорами. Несмотря на безконечное разнообразіе деталей, все логично и симметрично, все строго распределено, какъ-будто въ громадной мастерской, полной одушевленія, въ которой все въ порядкѣ, въ которой, несмотря на разнообразіе движеній, нетрудно подмѣтить начало, руководящее всей работой. Въ нижнемъ этажѣ со столба на столбъ перекинута арка, и надъ этими аркадами тянется справа и слѣва такъ назыв. трифорій — галлерей, обращенная лицомъ къ среднему нефу; иногда она продолжается дальше и обходитъ вокругъ трансепта и хора. Наконецъ, надъ трифоріемъ находятся окна, которымъ новая система постройки дала возможность быть громадной величины.

Въ концѣ нефовъ, противоположномъ главному входу, простирается «хоръ» (клиросъ), предназначенный для духовенства. Сначала онъ отдѣлялся отъ остальной части церкви только низенькой балю-

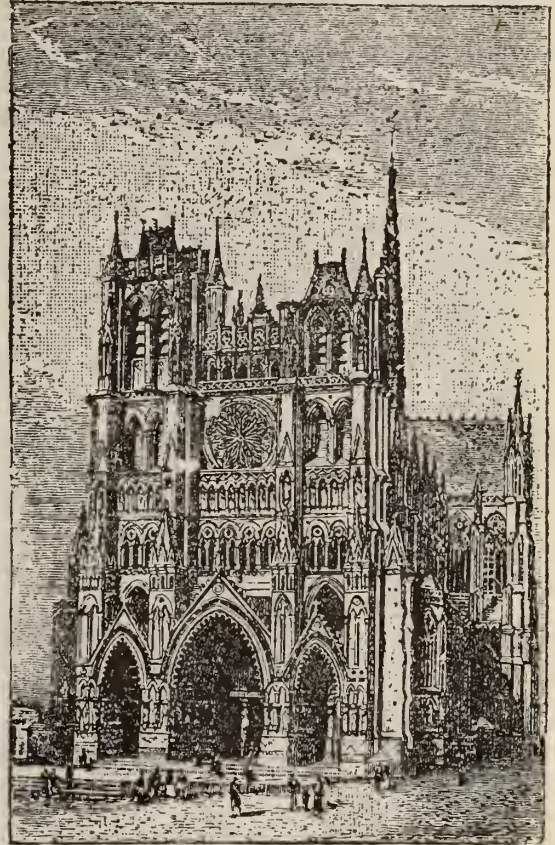


Рис. 60.

Амьенскій соборъ (XIII стол.).

страдой. Въ монастырскихъ церквахъ въ этомъ отношеніи произошло измѣненіе: вмѣсто балюстрады явилась высокая перегородка, такъ назыв. жюбе, превратившее открытый хоръ въ закрытый. Отсюда обычай устраивать жюбе перешелъ въ XIII вѣкъ и въ соборы: народъ, толпившійся въ нефахъ, велъ себя шумно и иногда держалъ здѣсь свои собранія; между тѣмъ жюбе обезпечивало духовенству сосредоточеніе

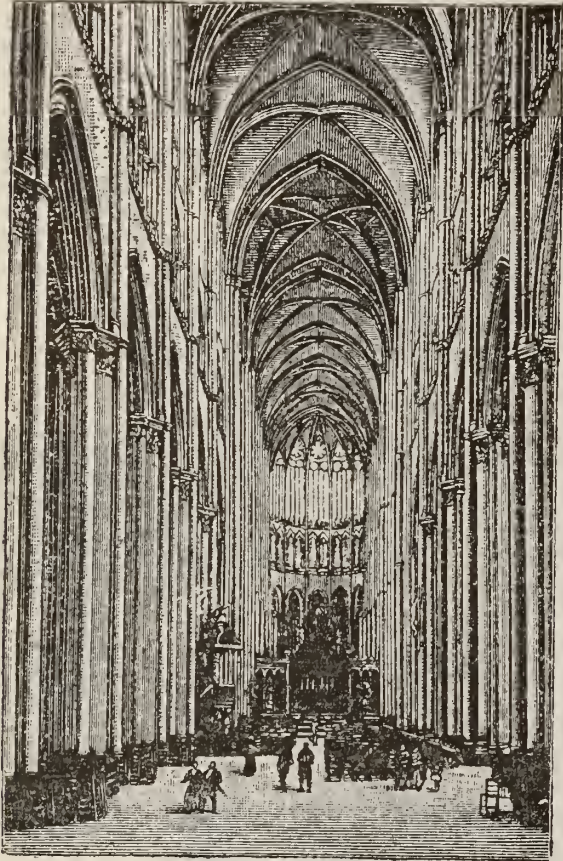


Рис. 61.

Внутренній видъ амьенскаго собора.

мыслей во время молитвы. Въ хорѣ, на нѣкоторомъ возвышеніи, поставлены аналои для чтенія Евангелія и Апостола. Тутъ же устроены деревянные сѣдалища для канониковъ, иногда украшенные богатой рѣзбой, и главный престолъ, который изъ простаго престола древней базилики мало-по-малу превратился въ настоящее монументальное сооруженіе. Сначала хоръ доходилъ до самой стѣны абсиды; въ послѣдствіи стали устраивать позади него крытую сводами галерею, представляющую собою продолженіе боковыхъ нефовъ; въ нее выходили абсидальныя капеллы, изъ которыхъ одна, находившаяся на самой оси зданія, часовня Божіей Матери, была больше другихъ и иногда имѣла видъ небольшой церкви. Упомянемъ еще о клуатрахъ — монастырскихъ дворикахъ, кото-

рые обыкновенно прилежали къ церкви съ одной стороны и напоминали собою старинныя атриумы.

Многія части храма, о которыхъ мы упомянули въ нашемъ описаніи, по необходимости очень неполномъ, не принадлежатъ исключительно готической архитектурѣ, но встрѣчаются также и въ церквахъ романскаго стиля: можно сказать, что готическая церковь XIII вѣка представляетъ собою стройную совокупность всего наиболѣе оригинальнаго, что было только создано средневѣковыми архитекторами *).

*) См. прекрасныя монографіи: Vitet, «Cathédrale de Noyon» 1845; Lassus, «Cathédrale de Chartres», 1867; Lassus et Viollet le Duc, «Notre-Dame de Paris», и пр., а также «Les Archives de la Commission de Monuments historiques». Путеводителемъ при изученіи парижскихъ памятниковъ можетъ служить сочиненіе de Guilhermy: «Itinéraire archéologique de Paris» 1855.

Замокъ.—Архитектура служила не однимъ только религіознымъ цѣлямъ: въ ряду ея произведеній, лучше всего характеризующими готическую эпоху, кромѣ церквей, должно считать замки *). Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, феодальный замокъ напоминаетъ лагери и крѣпости римскихъ временъ, хотя на самомъ дѣлѣ средневѣковая военная архитектура получила начало въ пору норманнскихъ набѣговъ. Первые замки строились грубо: ровъ, частоколъ, нѣсколько службъ, да деревянная башня на искусственной насыпи, называвшейся моттѣ. Но вскорѣ дерево замѣняется камнемъ, и строители вырабатываютъ для замка новый, лучший планъ; въ концѣ XII вѣка и въ XIII вѣкѣ феодальная архитектура достигаетъ полной силы. За широкимъ рвомъ, окруженнымъ палисадомъ (*barres*), тянется толстая окружная стѣна съ башнями по бокамъ, раздѣляющими ее на «куртины». Вершина стѣны увѣнчана зубцами, изъ-за которыхъ могли стрѣлять лучники. Выступы стѣны, сначала деревянные (*houls*), а впослѣдствіи каменные съ отверстіями въ полу (*mâchicoulis*), давали возможность осаждаемымъ бросать огромные метательные снаряды на непріятеля въ томъ случаѣ, если бы онъ вздумалъ подкапываться подъ стѣны. Вдоль всей стѣны шла дорога для дозорной стражи. Входныя ворота, до которыхъ можно добраться не иначе, какъ по подъемному мосту, охраняются двумя большими башнями. Внутри замокъ раздѣляется на два двора (*bailles*): на первомъ находятся службы, мастерскія и помѣщенія для мастеровыхъ; отъ второго двора онъ отдѣляется валомъ; на этомъ второмъ дворѣ расположены жилища самого господина и его слугъ, а на одной сторонѣ двора высится «донжонъ», главная башня, при-слоненная къ стѣнѣ, но отдѣленная отъ другихъ построекъ рвомъ. Въ этой огромной башнѣ, раздѣленной на нѣсколько этажей, владѣлецъ замка могъ выдержать послѣдній приступъ. Изъ наиболѣе грозныхъ замковъ того времени назовемъ замокъ Гайльяръ въ Нормандіи, построенный подъ управленіемъ Ричарда Львиного Сердца, но главнымъ образомъ замокъ Куси (XIII вѣка); донжонъ этого замка имѣлъ 55 метровъ высоты и 30 метровъ въ діаметрѣ, а его стѣны были толщиною въ 7 метровъ **). Впрочемъ, такая система обороны была примѣняема не исключительно въ феодальныхъ замкахъ: она встрѣчалась и въ городахъ, и стѣны Эгъ-Морта, Каркассоны и др. представляютъ собою замѣчательные образцы военной архитектуры XIII вѣка. Иногда даже монастыри имѣли характеръ настоящихъ крѣпостей, какъ напр. знаменитое Монъ-Сенъ-Мишельское аббатство ***).

*) Кромѣ указанныхъ нами сочиненій Виолле-ле-Дюка, см. L. Gautier, «La Chevalerie» 1884, стр. 451 и слѣд.

**) См. Viollet-le-Duc, «Description du château de Coucy», 1875.

***) См. Corroyer, «Le Mont-Saint-Michel» 1879.

Гражданская архитектура.—Рядомъ съ церковной и военной архитектурой возникаетъ и гражданская *). Хотя улицы средневѣковыхъ городовъ часто были узки и кривы, изъ этого не слѣдуетъ заключать, что ихъ обыватели жили всѣ въ жалкихъ лачугахъ. У большинства ремесленниковъ и купцовъ были дома хорошо построенные, изящные и живописные, а богатые горожане жили въ настоящихъ дворцахъ. Такимъ былъ, напр., существующій понынѣ домъ Жака Кёра въ Буржѣ (XV вѣка). Показанія авторовъ того времени, описывающихъ другіе обширные и богато меблированные дома такого же рода, убѣждаютъ въ томъ, что домъ Жака Кёра нельзя считать исключеніемъ **). Во многихъ мѣстахъ городскіе жители стремятся соорудить себѣ общественные дома или ратуши. Главная часть такихъ домовъ—беффруа, родъ городского донжона; на немъ висѣли колокола, призывавшіе гражданъ на собранія: лишить городъ его беффруа и колоколовъ—значило отнять у него права самоуправленія. Въ ратушѣ находились большая зала засѣданій городского совѣта, архивъ, гауптвахта и тюрьма; передъ фасадомъ ратуши устраивалось крыльцо съ ложей, откуда члены городского управленія могли говорить рѣчи народу, собравшемуся на площади. Въ южной и средней Франціи красивыя средневѣковыя ратуши теперь довольно рѣдки; онѣ встрѣчаются на сѣверѣ, преимущественно въ фламандской области, гдѣ муниципальная жизнь была нѣкогда особенно сильно развита. Къ числу наиболѣе замѣчательныхъ принадлежатъ брюссельская и лёвенская, относящіяся, однако, уже къ XV столѣтію. Беффруа брюссельской ратуши достигаетъ 114 метровъ высоты, а ея зала совѣта имѣетъ въ длину 60 метровъ. Въ этой же области встрѣчаются прекраснѣйшіе образцы крытыхъ рынковъ, которые въ большихъ купеческихъ городахъ служили центрами торговли; таковы, напримѣръ, рынки въ Брюгге и въ Эйпернѣ, относящіеся къ XIII и XIV столѣтіямъ.

Въ разсматриваемую эпоху Парижъ славился среди всѣхъ городовъ своею политическою важностью, богатствомъ, университетомъ, а равно и своими зданіями. Въ началѣ XIV вѣка Жанъ де-Жанденъ сочиняетъ ему восторженную похвалу, прославляетъ красоты Собора Богоматери, Святой Капеллы и королевскаго дворца, находившагося неподалеку отъ нея, на томъ мѣстѣ, гдѣ теперь красуется Дворецъ Правосудія (Palais de Justice); онъ описываетъ богатства, наполняющія собою рынокъ Шанпо. Для него жизнь въ Парижѣ—единственная настоящая жизнь: во всякомъ другомъ городѣ живетъ лишь въ половину ***).

*) См. Verdier et Cattois, «Architecture civile et domestique au Moyen âge et à la Renaissance» 1855—57.

**) См. Leroux de Lincy, «Paris et ses historiens au XIV siècle» 1868.

***) См. вышеупомянутое сочиненіе Леру-де-Ленси.

Скульптура *). — Въ XIII столѣтіи въ большихъ соборахъ, главнымъ образомъ въ Парижѣ, Буржѣ, Амьенѣ, Шартрѣ и Реймсѣ, готическая скульптура достигаетъ полнаго блеска. Не слѣдуетъ думать, чтобы красота ея была только относительная и на каждомъ шагѣ нарушалась погрѣшностями противъ вкуса и несовершенствомъ исполненія. Скульпторы того времени иногда достигаютъ изъ своихъ произведеній удивительной гармоніи цѣлаго: въ простыхъ, реальныхъ и изящныхъ формахъ они воплощаютъ самый возвышенный идеалъ. Въ разсматриваемую эпоху французское искусство окончательно замѣняетъ иноземныя вліянія и традиціонныя условности наблюденіемъ природы; оно дѣлается полнымъ хозяиномъ своихъ техническихъ средствъ, умѣетъ внятно передавать свои замыслы, расцвѣтаетъ во всей силѣ и красотѣ. Уже на фасадахъ церквей предыдущей эпохи художники располагали обширныя серіи композицій, въ которыхъ иллюстрировалась вся эпопея христіанства. Въ XII вѣкѣ эти скульптурныя поэмы обогащаются новыми пѣснями: орнаментація порталовъ и фасадовъ становится обширною образною энциклопедіею, проникнутой вѣрою; добродѣтели, пороки, искусства, науки, ремесла,—все находитъ тамъ себѣ мѣсто и все имѣетъ связь съ религіею. То была эпоха, въ которую средневѣковой умъ, сознавая свои силы и какъ-бы опьяненный самимъ собою, мечталъ о всеобъемлющемъ знаніи. Въ это время Венсентъ де-Бовѣ писалъ свой «*Speculum majus*»—собраніе всевозможныхъ знаній, а св. Тома затрогивалъ всѣ вопросы.

Барельефы и статуи того времени поражаютъ насъ жизненностью типовъ и движеній и силою драматичной экспрессіи (рис. 62 и 63). Не только позы фигуръ воспроизведены правдиво и живо, но и нравственный характеръ намѣченъ съ точностью. Дѣвы, святые, избранницы Божіи, несутъ на себѣ отпечатокъ кротости и мистицизма, тогда какъ апостоламъ, святымъ и историческимъ лицамъ даны черты, свойственныя мыслителямъ и людямъ дѣла. Самыя тѣла, даже и они, что про нихъ ни говорили бы, не лишены реальности: они кажутся живыми подъ одеждами; когда же скульптору приходится изобразить нагую фигуру, онъ нерѣдко выказываетъ при этомъ большую наблюдательность.

Тѣ же качества находимъ мы и въ орнаментальной скульптурѣ: такъ напр. мотивы, взятые изъ царства растений, выбираются и исполняются совершенно въ новомъ духѣ. Старинные образцы условнаго листовеннаго орнамента, заимствованные изъ римскаго и византійскаго стилей, уже оставлены. Художникъ обращается за мотивами къ сосѣднимъ лѣсамъ и полямъ: дубъ, вязъ, остролистъ, чертополохъ,

*) См. вышеупомянутое сочиненіе де-Бордо и гипсы музея Трокадеро въ Парижѣ.

кудрявая капуста и др. служатъ ему моделями той листвы, которою обвиваетъ онъ свои выкружки и капители. Словомъ, скульптура



Рис. 62.
Статуи реймссаго собора

XIII столѣтія во всѣхъ своихъ произведеніяхъ является натуралистической въ лучшемъ значеніи этого слова. Въ эту эпоху такъ же, какъ и въ XIII столѣтіи, возникаетъ нѣсколько школъ, въ Иль-де-Франсѣ, въ Пикардіи, въ Шампани, въ Бургундіи и т. д., изъ которыхъ каждая обладаетъ извѣстными, ей одной свойственными качествами; но всѣ онѣ проникнуты однимъ духомъ.

Миніатюры и расписныя оконныя стекла. — Въ противоположность скульптурѣ, стѣнная живопись играетъ въ готическомъ искусствѣ только второстепенную роль. Это зависѣло не отъ того, что оно пренебрегало колоритными эффектами; стѣны готическихъ зданій бывали покрыты цвѣтными орнаментами въ подражаніе рисункамъ на тканяхъ, и многоцвѣтная раскраска простиралась даже на вы-

кружки и капители; но стѣны (за исключеніемъ стѣнъ въ замкахъ), прорѣзанныя окнами и арками, не представляли достаточно обширнаго пространства для изображенія большихъ и сложныхъ композицій, а

потому живописецъ имѣлъ возможность проявлять свой талантъ чаще всего лишь въ расписываніи стеклянныхъ оконныхъ рамъ. Во многихъ соборахъ отчасти сохранились огромныя окна, украшенныя живописью. Изображенные на нихъ сюжеты исполнены съ такою же талантливостію, какою отмѣчены скульптурныя произведенія; сочетаніе тоновъ отличается эффектностію и гармоничностію, которыя въ XIV столѣтіи начинаютъ уже утрачиваться. Нигдѣ этотъ родъ украшенія не примѣненъ съ такимъ блескомъ, какъ въ парижской Святой Капеллѣ. Въ верхнемъ ея этажѣ, стѣнѣ, такъ сказать, не существуетъ: ихъ замѣняютъ стекла, расписанныя разноцвѣтными красками, такъ что, по словамъ одной старой легенды, кажутся исполненными изъ свѣта. Орнаментація рукописей пользовалась попрежнему большимъ почетомъ: парижскіе миниатюристы и каллиграфы славились даже за предѣлами Франціи. Слѣдуя по пути скульпторовъ, они отрѣшились отъ условностей и вдохновлялись природою; среди ихъ фигуръ многія, очевидно,—портреты. Рисунокъ ихъ точенъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, гибокъ, стиль изященъ и тонокъ. Орнаментныя бордюры, а также инициалы и маленькія буквы, исполнены съ большимъ вкусомъ. Лучшія произведенія этого рода относятся ко времени царствованія Людовика Святого: къ ихъ числу принадлежитъ, между прочимъ, псалтырь этого государя (рис. 64; въ парижской Національной Библіотекѣ).

Періоды готическаго искусства.—Готическое искусство вообще достигаетъ своего апогея въ XIII столѣтіи; въ немъ гармонически соединяются тогда сила съ изяществомъ и простота съ техническою ловкостью; въ виду этого мы нашли нужнымъ подольше остановиться на этой эпохѣ. Уже въ слѣдующемъ столѣтіи означенныя качества мало-по-малу исчезаютъ. Правда, искусства не перестали пользоваться уваженіемъ; напротивъ того, государи, дворяне и горо-



Рис. 63.
Одна изъ статуй Св. Капеллы
(XIII вѣка).

жане, окружали себя чрезвычайною роскошью, поощряли художниковъ и усердно приобрѣтали ихъ произведенія. Карлъ V призываетъ художниковъ къ своему двору; живописцы Жанъ Костъ и Коларъ Лаонскій,



Рис. 64.

Дочь Іефеа.

(Миниатюра изъ псалтыря Людовика Святого).

струкціи и роскошью деталей, ради чего иногда совершенно пренебрегаютъ законами пропорціональности и правильнымъ отношеніемъ орнаментаціи къ постройкѣ **); въ скульптурѣ стремленіе къ изяществу перерождается въ маньеризмъ. Французское искусство

архитекторъ Ремонъ дю-Танпль и скульпторъ Жанъ де-Сень-Роменъ состоятъ въ числѣ его придворныхъ и фаворитовъ; онъ самъ руководитъ работами по постройкѣ новаго Лувра (рис. 65), увеличиваетъ число королевскихъ резиденцій, собираетъ красивыя ювелирныя издѣлія и иллюстрированныя рукописи *). Но художники XIV и XV столѣтій не обладаютъ такимъ вѣрнымъ вкусомъ, какъ художники XIII вѣка: желаніе выказать оригинальность влечетъ ихъ на путь опасныхъ нововведеній. Въ архитектурѣ (красивѣйшія церкви XIV и XV вѣковъ—Сентъ-Уанъ въ Руанѣ и св. Цециліи въ Альби) они стремятся поразить взоръ легкостью кон-

*) Относительно XII вѣка см. Renan, «L'Histoire littéraire de la France» т. XXIV, «Discours sur l'état des arts aux XIV siècle».

**) Готическому стилю конца XIII и XIV вѣковъ нерѣдко даютъ названіе «лучистаго» (rayonnant), а стиль XV и XVI вѣковъ называютъ «пламенѣющимъ» (flamboyant), но хронологическое примѣненіе этихъ терминовъ возбуждаетъ споры.

создаетъ еще много произведеній, достойныхъ изученія и плѣняющихъ

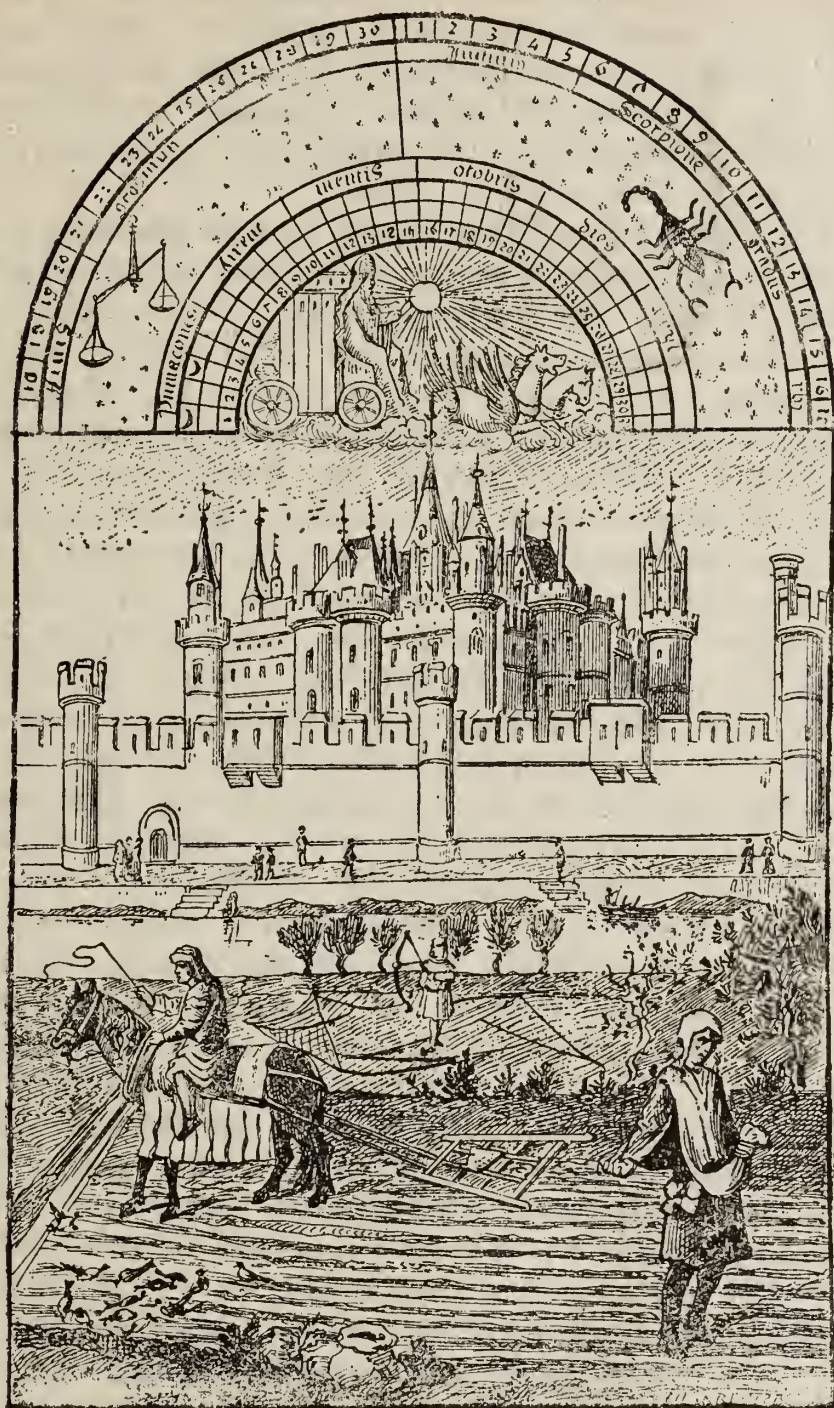


Рис. 65.

Лувръ времени Карла V.

(Миніатюра изъ «Часослова» герцога Беррійскаго, брата Карла V).
зрѣніе, но утрачиваетъ здравую и свѣжую простоту, естественную

красу молодости; чтобы нравиться, оно прибѣгаетъ къ различнымъ уловкамъ и часто изъ прекраснаго превращается въ красивое. Въ эту пору строится меньше большихъ церквей, чѣмъ капеллъ; въ архитектурѣ замковъ дается большее значеніе комфортабельности; ихъ наружность становится менѣе суровою, число дворцовъ и загородныхъ виллъ возрастаетъ, и гражданская архитектура приобретаетъ все большее и большее значеніе.

Готическое искусство за предѣлами Франціи.—Мы сочли наиболѣе интереснымъ изучить готическое искусство во Франціи; но, возникнувъ въ ней, оно распространилось по всѣмъ сосѣднимъ странамъ. Особенно благопріятную для себя почву оно нашло на сѣверѣ и продержалось на немъ долгое время. Въ Германіи новый стиль появился въ XIII вѣкѣ; образцами его служатъ церкви Богоматери въ Трирѣ (1227—1244) и св. Елисаветы въ Марбургѣ (1235—1283); во всемъ своемъ блескѣ онъ проявляется въ кельнскомъ соборѣ, начатомъ постройкою въ 1248 г. и въ которомъ хоръ видимо представляетъ собою подражаніе той же части амьенскаго собора. Изъ прирейнскаго края готическій стиль распространился во всѣ остальные страны Германіи и дальше на сѣверъ, въ Скандинавію. Въ Англіи, въ 1175 году, французскій художникъ Гильомъ де-Сансъ примѣнилъ его при постройкѣ кентербэрійскаго собора. Въ XIII столѣтіи сооружены Вестминстерское аббатство въ Лондонѣ, соборы въ Салисбери, Линкольнѣ и др. Но въ то время становятся уже замѣтны нѣкоторыя отличія англійской архитектуры отъ континентальной. Въ церквахъ Англіи—обыкновенно только три корабля, а циркульныя абсиды замѣняются квадратными хорами. Въ XIV вѣкѣ, въ этой странѣ такъ же, какъ и во Франціи, искусство дѣлается болѣе сложнымъ, образуется особый стиль, который англичане называютъ декоративнымъ (соборы въ Эксетерѣ и въ Йоркѣ), и, наконецъ, въ XV и XVI столѣтіяхъ тюдоровскій стиль расточаетъ орнаментацию въ такомъ изобиліи, до какого не достигалъ даже французскій, «пламенѣющій» стиль. Наиболѣе любопытный образецъ тюдоровскаго стиля—капелла Генриха VII въ Вестминстерѣ (1502—1520).

Въ Испаніи и Португаліи, памятники, въ которыхъ встрѣчаются самые древніе лѣды готическаго стиля, суть соборы бургосскій (начатый въ 1221 г.) и толедскій (начатый въ 1227 г.). Въ этихъ странахъ къ новому стилю иногда примѣшиваются арабскіе элементы. Что касается до Италіи, то и она не отвергла отъ себя готическаго стиля, и было бы ошибочно утверждать, какъ это часто и дѣлаютъ, будто онъ встрѣчается тамъ только какъ исключеніе. Однако, будучи вѣрна традиціямъ прошлаго и обладая иными вкусами, чѣмъ народы сѣвера, Италія не приняла этого стиля цѣлькомъ. Нерѣдко она заим-

ствовала изъ него лишь декоративные элементы, не измѣняя существенныхъ конструктивныхъ формъ, — заимствовала высокіе своды, аркбутаны и пр.; въ ней всюду сквозь оболочку готики проглядываетъ романскій стиль. Церковь св. Франциска въ Ассизи (1228 — 1253), съенскій соборъ, соборъ въ Орвіето (начатый въ 1200 г.) и болѣе поздній миланскій соборъ (начатый въ 1386 г.) — знаменитѣйшіе изъ памятниковъ готическаго стиля въ Италіи. Впрочемъ, въ слѣдующей главѣ мы будемъ имѣть случай возвратиться къ итальянской средне-вѣковой архитектурѣ; теіперь же скажемъ въ заключеніе, что готическій стиль проникъ съ крестоносцами даже на Востокъ, въ Сирію, и на острова Кипръ и Родосъ *).

Художественное вліяніе Франціи на другія страны. — Среди общаго развитія искусства, вліяніе Франціи чувствовалось повсюду, и иностранцы нерѣдко обращались къ французскимъ художникамъ. Мы уже видѣли, что Гильомъ де-Сансъ работалъ въ Англіи, а Вилларъ де-Гоннекуръ въ Венгріи. «Между 1263 и 1278 гг., ректоръ коллегія въ Вимпфенѣ, близъ Гейдельберга, поручаетъ архитектору, прибывшему изъ «Парижа, что во французской землѣ», построить ему церковь во французскомъ родѣ, «*orege francoiseno*». Въ 1287 г., Пьеръ де-Боннейль отправляется изъ Парижа въ сопровожденіи десяти шведскихъ студентовъ тамошняго университета въ Упсалу, съ тѣмъ, чтобы соорудить соборъ въ этомъ городѣ, и слава французскихъ мастеровъ упрочивается вдали отъ ихъ родины. Императоръ Карлъ IV, во время путешествія своего во Францію въ царствованіе короля Карла V, вывозитъ оттуда архитекторовъ, которымъ приписывается постройка многихъ зданій въ Богеміи. Пражскій соборъ былъ начатъ (въ 1343 г.) французскимъ архитекторомъ Маттіасомъ Аррасскимъ **). Испанія пользуется также услугами французскихъ архитекторовъ и скульпторовъ. Въ концѣ XIV столѣтія французы составляютъ проектъ миланскаго собора, а парижанинъ Филиппъ Бонавантюръ руководитъ работами по его постройкѣ ***). Самы иностранцы признаютъ превосходство Франціи въ эту эпоху и считаютъ Парижъ центромъ цивилизаціи. Только странное заблужденіе было причиною того, что французы такъ долго относились съ пренебреженіемъ къ красотамъ готическаго искусства, которое столь прославило Францію и должно считаться ея національнымъ искусствомъ по преимуществу.

*) См. De Vogüé, «*Les Eglises de la Terre Sainte*» 1860, и Rey, «*Monuments de l'architecture militaire des croisés en Syrie*» 1871.

**) Мы не упоминаемъ здѣсь о Пьерѣ Булонскомъ, который, по свидѣтельству Ренана, былъ преемникомъ Маттіаса Аррасскаго; см. «*Annales archéologiques*» Дидрона, т. XXIV, стр. 351.

***) См. Dussieux, «*Les Artistes français à l'étranger*», 3 изд., 1876, стр. 7 и сл.

КНИГА ТРЕТЯ.

В о з р о ж д е н і е.

ГЛАВА I.

Возрожденіе искусствъ въ Италіи съ XIII по конецъ XV столѣтія *).

Состояніе Италіи въ описываемую эпоху.—Нерѣдко было высказываемо мнѣніе, что въ Италіи художественная образованность въ періодъ Среднихъ Вѣковъ, предшествовавшій XIII столѣтію, мало-по-малу совершенно исчезла. Но еще донинѣ существуетъ значительное количество памятниковъ, опровергающихъ это заблужденіе. Иногда даже проявлялись въ нѣкоторыхъ пунктахъ проблески возрожденія, какъ напр. въ Сициліи въ норманнскую эпоху, на югѣ Италіи подѣ влияніемъ знаменитаго монте-кассинскаго монастыря и въ Римѣ, особенно въ дѣятельности художниковъ, извѣстныхъ подѣ именемъ Космати. Однако, какъ ни интересны эти первыя попытки, настоящее возрожденіе искусствъ, развивавшееся непрерывно до XIV вѣка, ясно обнаружилось въ Италіи только въ срединѣ XIII вѣка.

*) См. E. Müntz, «Les précurseurs de la Renaissance» 1882, «La Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII» 1885, главнымъ же образомъ «Histoire de la Renaissance», т. I—III, 1889—1891; Burckhardt, «Geschichte der Renaissance in Italien», Штуттгартъ 1891, и «Le Cicerone», перев. Жерара, т. II, 1893; E. Gebhardt, «Les Origines de la Renaissance italienne» 1879; Perkins, «Les Sculpteurs italiens», перев. Госсюлье 1869; Lafnestre, «La peinture italienne» (въ «Biblioth. de l'enseignement des beaux-arts») 1885; Vasari, «Vite degli artefici», изданіе Миланези, 1882, съ поправками и дополненіями; Palustre, «L'architecture de la Renaissance» (въ «Biblioth. de l'enseignement des beaux-arts») 1892.

На сѣверѣ и особенно въ центрѣ этой страны образовались настоящія республики, процвѣтавшія благодаря своей промышленности и торговлѣ и жившія кипучею политическою жизнью. Въ XII и XIII столѣтіяхъ, Пиза, Генуя и особенно Венеція стояли во главѣ христіанской торговли на Востокѣ; Миланъ первенствовалъ въ Ломбардіи, Флоренція, городъ преимущественно демократическій, распространяла повсюду свои сукна и шелковыя ткани. Это возрастаніе богатствъ у культурнаго населенія должно было имѣть послѣдствіемъ успѣхи искусствъ. Общественное самолюбіе было очень сильно: каждый городъ хотѣлъ имѣть красивыя зданія, богатые граждане соперничали между собою въ томъ же самомъ, и потому во многихъ городахъ возникли самостоятельныя художественныя школы. Позже, государственные люди, когда имъ удавалось утверждать свою власть въ отмѣну прежнихъ учреждений, каковы напр. Медичи, во Флоренціи, Висконти и Сфорца, въ Миланѣ, и др., являлись продолжателями означенныхъ традицій, и такимъ образомъ, среди государственныхъ переворотовъ, искусство не переставало развиваться.

На его возрожденіе огромное вліяніе оказывали также литература и религіозныя вѣрованія. Итальянское искусство во многихъ отношеніяхъ обязано своимъ прогрессомъ Данте и св. Франциску Ассизскому, престижъ и популярность котораго были весьма велики въ Италіи въ разсматриваемую эпоху. Данте, отказавшись въ своей «Божественной Комедіи» отъ латинскаго языка, языка прошедшихъ временъ, и замѣнивъ его народнымъ нарѣчіемъ, даетъ художникамъ примѣръ отрѣшенія отъ преданій; вмѣстѣ съ тѣмъ, его мистическіе вымыслы и полныя жизни описанія дѣйствуютъ на воображеніе художниковъ и вдохновляютъ ихъ. Св. Францискъ проповѣдуетъ ласточкамъ и волку; въ одномъ изъ своихъ гимновъ, полныхъ пламеннаго чувства, онъ взываетъ ко всему созданію, къ звѣздамъ, вѣтрамъ и птицамъ—своимъ братьямъ и сестрамъ, и чрезъ то, такъ сказать, освящаетъ любовь къ природѣ. Въ искусство проникаетъ тогда новое вѣяніе: Джотто, великій новаторъ въ живописи, находится въ дружбѣ съ Данте и въ нѣкоторыхъ изъ своихъ произведеній прославляетъ св. Франциска. Почти у всѣхъ художниковъ этой эпохи мы встрѣчаемъ припомнанія и святого, и поэта. Если къ только-что указанному прибавимъ изученіе антиковъ, усиливающееся изъ поколѣнія въ поколѣніе, то получимъ главные элементы итальянскаго Возрожденія: выраженіе жизни, наблюденіе натуры и вліяніе прошлаго.

Итальянское искусство въ XIII и XIV столѣтіяхъ.—Въ XIII столѣтіи и въ началѣ XIV три человека олицетворяютъ собою искусство въ его трехъ главныхъ отрасляхъ: Николо Пизанскій, Джотто и Арнольфо дель-Камбіо.

Николо Пизанскій родился между 1205 и 1207 гг. въ Тосканѣ. Великія произведенія этого художника, отмѣчающія собою новую эволюцію скульптуры, относятся уже ко времени его старости; таковы каѳедра (рис. 66) въ пизанскомъ баптистеріи (1260), рака св. Доминика въ Болоньѣ (1266) и каѳедра сьенскаго собора (1266—1268), надъ которой работалъ также и сынъ этого мастера, Джованни. Хотя религіозные сюжеты рельефовъ, украшающихъ эти памятники, тѣ же, что изображались въ Средніе Вѣка, однако по стилю они приближаются



Рис. 66.

Рельефъ каѳедры пизанскаго баптистерія.

къ античнымъ произведеніямъ. Доказано, что римскіе саркофаги, хранившіеся въ пизанскомъ Кампо - Санто, поразили художника, и онъ, исполняя каѳедру баптистерія, заимствовалъ изъ нихъ нѣкоторыя фигуры. Такимъ образомъ преобразовался его стиль; по его фигуры еще тяжелы, а композиція часто неловка. Сынъ Николо Пизано, Джованни (1240—1320), меньше подчиняясь античному

искусству, больше вдохновлялся природою; его произведенія, каковы напр. каѳедра пизанскаго собора (1302 — 1311) и статуя Пизы въ Кампо-Санто, полны жизни. Его школѣ надо приписать прекрасные рельефы орвіетскаго собора, отличающіеся тѣмъ же достоинствомъ.

Съ появленіемъ Джотто (1266 или 1276—1337) живопись окончательно принимаетъ совершенно новую фizioномію. Безъ сомнѣнія, и до него были въ Италіи живописцы, отличавшіеся оригинальностью, но ихъ единичныя усилія не привели къ образованію сильной и долговѣчной школы. Въ ряду предшественниковъ Джотто однимъ изъ самыхъ знаменитыхъ былъ флорентіецъ Чимабуе (1240?—1302). Джотто былъ его ученикомъ. Достигнувъ рано извѣстности, Джотто, подобно Николо Пизанскому и большинству итальянскихъ художниковъ, много путешествовалъ, потому что его приглашали изъ одного города въ другой: мы встрѣчаемъ его то въ Падуѣ, то въ Ассизи, то въ Римѣ, то въ Неаполѣ, и т. д. Дѣятельность его не ограничивалась одною живописью: въ 1334 г. Флоренція поручила ему управлять работами по

постройкѣ своего Дуомо, или собора, и въ это время онъ изготовлялъ модели рельефовъ для соборной колокольни. Многія изъ его большихъ декоративныхъ произведеній еще существуютъ. Въ Ассизи онъ изобразилъ въ церкви св. Франциска главные эпизоды его жизни, нѣсколько аллегорическихъ композицій, прославляющихъ его добродѣтели, и новозавѣтныя сцены. Въ Падуѣ онъ украсилъ капеллу Санта-Маріа-дель-Арена фресками на сюжеты изъ жизни Христа и Богородицы (рис. 67). Работая въ церкви Санта-Кроче, во Флоренціи,



Рис. 67.

Джотто.— Воскрешеніе Лазаря.
(Падуя).

онъ вдохновлялся также Евангеліемъ и житіемъ св. Франциска. Будучи гораздо болѣе оригиналенъ, чѣмъ Николо Пизанскій, онъ не подчинялся вліянію антиковъ, но руководствовался наблюденіемъ надъ природою; онъ сохранилъ изъ прошлаго вдохновеніе религіозными сюжетами, но воспроизводилъ эти сюжеты въ новыхъ формахъ. Его фигуры плѣняютъ жизненностью и граціозностью; по своимъ позамъ, жестамъ и типамъ онъ принадлежатъ тому міру, въ которомъ жилъ художникъ, и его композиціи нерѣдко полны драматизма. Подражатели Джотто гово-

рили, что истинный входъ въ искусство — «тріумфальныя ворота изученія природы»; одинъ изъ нихъ, Ченнино Ченнини, высказываетъ это въ своей «Книгѣ объ искусствѣ», служившей руководствомъ для живописцевъ-джоттистовъ.

Вліяніе Джотто было громадно. Большинство знаменитыхъ живописцевъ XIV вѣка въ Средней Италіи, напр. Таддео Гадди, Джоттино, Спинелло Аретино, Орканья и др., были его послѣдователи. Даже скульпторы подражали ему: Андреа Пизано, напр., былъ его другомъ и ученикомъ; это доказываютъ барельефы, которыми онъ украсилъ двери флорентійскаго баптистерія (1330—1336). Единственный упрекъ, который можно сдѣлать всѣмъ этимъ ученикамъ, это—то, что они были черезчуръ вѣрны своему учителю, вслѣдствіе чего флорентійская школа до половины XV столѣтія имѣла слишкомъ однообразный характеръ.

Въ Сьеннѣ, бывшей долгое время соперницей Флоренціи, также развилась школа живописи, представителемъ которой въ началѣ XIV столѣтія былъ Дуччо, еще придерживавшійся традицій византійскихъ мастеровъ. За нимъ слѣдовалъ Симоне ди-Мартино, котораго Петрарка признаетъ равнымъ ему. Произведенія Симоне отличались нѣжностью выраженія. Онъ умеръ (1344) во Франціи, въ Авиньонѣ, гдѣ трудился надъ украшеніемъ папскаго дворца. Другой уроженецъ Сьенны, Амброджо Лоренцетти, страстный поклонникъ древности, вдохновлялся ею, когда украшалъ фресками ратушу своего родного города (1337—1339). Впослѣдствіи сьенская школа отчасти утратила свою жизненность.

Что касается до архитектуры, то, хотя мы не видимъ въ ней такого полного переворота, какъ въ живописи и въ скульптурѣ, однако XIII вѣкъ и для нея былъ эпохой возрожденія. Въ Тосканѣ возникаетъ школа, которая, чрезъ измѣненіе пропорцій переквей, изящество ихъ деталей и облицовку ихъ бѣлымъ и чернымъ мраморомъ, придаетъ имъ совершенно иную фیزیономію. Изъ зодчихъ того времени особенно знаменитъ Арнольфо дель-Камбіо, начавшій въ 1293 г. строить флорентійскій соборъ (Санта-Марія-дель-Фьоре). Самымъ грандіознымъ произведеніемъ Арнольфо, какъ по внѣшнему виду, такъ и по связаннымъ съ нимъ воспоминаніямъ, можетъ считаться Дворецъ Правительства (Palazzo della Signoria) во Флоренціи, постройку котораго онъ началъ незадолго до своей смерти, въ 1298 г. Въ этомъ буйномъ городѣ, въ которомъ правительству надо было ограждать себя отъ мятежей, архитекторъ стремился къ тому, чтобы зданіе общественнаго управленія мощностью своихъ стѣнъ внушало уваженіе и страхъ, но чтобы, вмѣстѣ съ тѣмъ, господствующее впечатлѣніе этого зданія умѣрялось элементомъ изящества: окна со стройными колонниками, аркатуры, въ кото-

рыхъ блистали гербы Флоренціи, высокая башня (campanile), стоящая на террасѣ, разнообразить и оживляютъ общій суровый видъ дворца флорентійской Синьоріи.

Такова въ весьма краткихъ чертахъ картина итальянскаго Возрожденія въ самомъ его началѣ. Можно было бы указать здѣсь еще на многихъ талантливыхъ художниковъ и на многія прекрасныя произведенія во всей Италіи, и если мы остановились преимущественно на Флоренціи, то это потому, что она въ разсматриваемое время была главнымъ центромъ художественной жизни.

Флорентійская школа въ XV столѣтіи: Брунеллеско, Гиберти, Донателло.—Въ XV вѣкѣ Флоренція все еще сохраняетъ за собою первенство, но характеръ искусства измѣняется. Продолжая наблюдать природу, оно воспроизводитъ ее свободнѣе и полнѣе, но въ то же время усерднѣе изучаетъ классическую древность. Начиная съ XIV столѣтія, удивленіе передъ античнымъ міромъ становится своего рода обожаніемъ: во имя древнихъ учрежденій и подъ вліяніемъ воспоминаній, вызываемыхъ памятниками прошлаго, Ріенци мечтаетъ падѣлить Римъ новымъ государственнымъ устройствомъ; Петрарка раздѣляетъ восторгъ Ріенци. Здѣсь и тамъ начинаютъ въ эту эпоху составляться коллекціи медалей, бронзъ и мраморовъ; число гуманистовъ, посвящающихъ себя изученію словесности грековъ и римлянъ, увеличивается; они представляютъ собою силу, и многіе изъ нихъ становятся видными политическими дѣятелями. Художники поддаются подъ ихъ вліяніе. Главными представителями новаго направленія въ искусствѣ являются три флорентинца: Брунеллеско (1377—1446), Гиберти (1378—1455) и Донателло (1386?—1466). Всѣ трое обнаруживаютъ любовь къ древности. Около 1403 г., Брунеллеско и Донателло отправляются вмѣстѣ въ Римъ и предаются съ жаромъ изученію древнихъ памятниковъ. Гиберти собираетъ античныя произведенія и пишетъ о нихъ съ трогательнымъ энтузіазмомъ. Онъ усматривалъ чутьемъ своего генія подъ несовершеннымъ римскимъ искусствомъ греческое и благоговѣетъ передъ нимъ. Однако эти художники, обращаясь къ прошедшему, не думаютъ слѣпо подражать ему, а стараются лишь проникнуться духомъ античнаго искусства для того, чтобы соединить его съ тѣмъ, что извлекаютъ они изъ своего собственнаго дарованія и изъ наблюденія природы,—остаются флорентійцами по чувству и по стилю.

Брунеллеско иногда занимался скульптурой, но прежде всего онъ былъ архитекторъ. Самое знаменитое изъ его созданій—куполь флорентійскаго собора. Для его сооруженія нѣсколько разъ созывались инженеры и архитекторы, но громадность величины, которую требовалось дать ему, усложняла задачу. Послѣ многихъ затрудненій,

Брунеллеско удалось заставить принять его проект (въ 1421 г.); его куполь опирался на тамбуръ, прорѣзанный окнами, сквозь которыя свѣтъ обильно проникалъ въ зданіе. Нѣкоторое время спустя (въ 1425 г.), геніальный водчій началъ постройку церкви Санъ-Лоренцо, гораздо ближе подходящей къ древнимъ базиликамъ, чѣмъ къ средневѣковымъ сооруженіямъ. По части гражданской архитектуры, исполненныя имъ части дворца Питти поражаютъ мощностью и величіемъ. Вліяніе Брунеллеско было значительно. Изъ числа художниковъ, державшихся его направленія, одинъ изъ наиболѣе замѣчательныхъ—Микелоццо (1391—1472). Козимо Медичи избралъ его для постройки своего фамилнаго дворца (въ настоящее время палаццо-Риккарди), стилю котораго нерѣдко подражали во Флоренціи и въ остальной Италіи. Чѣмъ дальше, тѣмъ подражаніе древности усиливается; одинъ изъ самыхъ фанатичныхъ ея поклонниковъ—Альберти (1444—1472); это доказываетъ его «Трактатъ объ архитектурѣ», равно какъ и одно изъ важнѣйшихъ его сооружений, церковь св. Франциска въ Римини, похожая больше на языческій храмъ, чѣмъ на христіанскій *).

Гиберти было всего двадцать-три года, когда управители Флоренціи открыли конкурсъ на изготовленіе бронзовыхъ дверей для тамошняго баптистерія. Молодой художникъ оказался побѣдителемъ на этомъ конкурсѣ. Сначала онъ исполнилъ сѣверную дверь, а затѣмъ было поручено ему исполненіе и восточной двери, еще болѣе знаменитой, и онъ трудился надъ нею съ 1424 по 1452 годъ. На ней въ десяти панно изображены ветхозавѣтныя сцены, причемъ иногда въ одной и той же рамкѣ представлено нѣсколько эпизодовъ, какъ напр. сотвореніе Адама и Евы, ихъ грѣхопаденіе и изгнаніе изъ рая (рис. 68). Въ промежуткахъ между панно Гиберти помѣстилъ 24 статуэткі библейскихъ лицъ, а между статуэтками 24 головы. Наконецъ, всю свою композицію онъ заключилъ въ широкій бордюръ, въ которомъ среди цвѣтовъ и листьевъ разсыяны фигуры животныхъ. Двери Гиберти во всѣ времена возбуждали восторгъ, и Микеланжело называлъ ихъ достойными служить дверьми рая. Ихъ общій видъ поражаетъ необычайною роскошью, а изваянныя на нихъ фигуры, разсматриваемыя въ отдѣльности, очаровываютъ своимъ изяществомъ. На восточныхъ дверяхъ особенно замѣчательно обиліе фигуръ въ каждой композиціи, причемъ въ ихъ расположеніи нигдѣ нѣтъ ни скученности, ни безпорядочности. Самъ Гиберти объясняетъ, что онъ достигъ до этого результата посредствомъ долгаго изученія приемовъ живописи и законовъ перспективы **).

*) См. Yriarte, «Rimini», 1881.

**) См. Perkins, «Ghiberti», 1885

Донателло *) гораздо строже держался принциповъ скульптуры. Всѣ его работы, какъ изъ бронзы, такъ и изъ камня, отличаются такими умѣлостью и тонкостью исполненія, до какихъ не доходилъ никто раньше него. Хотя онъ и изучалъ антики, хотя ему случалось иногда



Рис. 98.

Исторія Адама и Евы, одинъ изъ рельефовъ дверей флорентійскаго баптистерія.

даже прелестно поддѣлываться подъ нихъ, какъ напр. въ медальонахъ дворца Риккарди, однако этотъ культъ древности не уменьшилъ его оригинальности. Это былъ реалистъ. порою, въ стремленіи своемъ къ точному воспроизведенію дѣйствительности, не брезгавшій грубыми и печальными сюжетами, о чемъ свидѣлствуетъ его тощій, скелетообразный «Іоаннъ Креститель», какъ-бы изсохшій отъ аскетизма. Въ другихъ произведеніяхъ, напротивъ того, Донателло являлся самымъ тонкимъ выразителемъ красоты. Такія тенденціи не противорѣчили однако другъ другу; онѣ исходили изъ одного и того же принципа—изъ изо-

*) См. E. Müntz, «Donatello», 1885.

браженія человѣческой природы во всемъ ея разнообразіи и во всей правдѣ. Произведенія Донателло многочисленны; укажемъ во Флоренціи на его «Апостоловъ», «Пророковъ» и «Святыхъ» въ Оръ-Санъ-Микеле и на соборной колокольнѣ—на произведенія, полныя жизни и величія, на его бронзовыя статуи Давида и Юдиои и на барельефы, исполненные имъ для флорентійскаго собора и для церкви Санта-Кроче (рис. 69). Дѣятельность Донателло не ограничивалась одною Флоренціею; онъ работалъ и въ другихъ мѣстахъ, главнымъ образомъ въ Падуѣ, гдѣ ему принадлежатъ конная статуя кондотьера Гаттамелатты и бронзовые барельефы въ церкви



Рис. 69.

Донателло.—Благовѣщеніе.

св. Антонія. Среди многочисленныхъ учениковъ Донателло, однимъ изъ лучшихъ былъ Вероккіо (1435—1488), исполнитель конной статуи кондотьера Коллеони, въ Венеціи,—произведенія, замѣчательнаго свободной и гордой позой фигуры всадника. Рядомъ съ Гиберти и Донателло долженъ быть поставленъ Лукка делла-Роббіа (1400—1482), лучшее созданіе котораго—рядъ рельефовъ, исполненныхъ для флорентійскаго собора. Они изображаютъ юношей и дѣтей, пляшущихъ, поющихъ и играющихъ на различныхъ музыкальных инструментахъ; ихъ позы, типы и экспрессіи—естественны и полны жизни. Лукка делла-Роббіа славится, кромѣ

того, своими рельефами изъ обожженной и глазурованной глины. Послѣ его смерти, члены его семейства унаслѣдовали его пріемы и въ теченіе почти цѣлаго столѣтія составляли корпорацію мастеровъ, занимавшихся полихромною скульптурою *). Можно было бы назвать еще многихъ, хотя и не столь знаменитыхъ художниковъ, напр. Мино да-Фьезоле, Росселини, Поллайuolo, Матео Чивитали и др., но намъ возможно останавливаться здѣсь только на великихъ мастерахъ—на тѣхъ, которые стояли во главѣ искусства и давали ему направленіе. Флорентійскіе живописцы XV столѣтія.—Въ живописи флорентійскіе художники порываютъ ея связь съ традиціями школы Джотто. Паоло Учелло (1397—1475) распространялъ любовь къ перспективѣ, которою прежніе живописцы нисколько не занимались; фра Филиппо Липпи (1406—1469), пользовавшійся большимъ расположеніемъ Медичи, трактовалъ религіозные сюжеты съ положительнымъ

*) См. Cavallucci, «Les Della-Robbia» 1884.

стремленіемъ къ реализму и свободою. Въ первой половинѣ XV вѣка самымъ выдающимся мастеромъ былъ Мазаччо (1402—1428), истинный предшественникъ Рафаэля, соединявшій съ искусствомъ композиціи то силу, то нѣжность экспрессіи. Несмотря на кратковременность своей жизни, онъ успѣлъ создать произведенія, въ которыхъ выказывается уже полная зрѣлость таланта, каковы напр. фрески въ церкви дель-Кармине, во Флоренціи. Впослѣдствіи онѣ сдѣлались для молодыхъ художниковъ образцами, которые они изучали и копировали.

Между тѣмъ еще продолжала существовать школа, привязанная къ религіознымъ и мистическимъ идеаламъ предшествовавшаго вѣка. Въ первой половинѣ XV столѣтія она произвела великаго мастера въ лицѣ доминиканскаго монаха фра Анджелико да-Фьезоле (1387—1455). Поступивъ въ монастырь совсѣмъ юношей, онъ сохранилъ на всю свою жизнь наивную и глубокую вѣру и выражалъ ее въ своихъ фрескахъ и картинахъ. Нигдѣ не поднимался онъ на такую высоту, какъ въ стѣнной живописи, которою украшены имъ монастырь св. Марка, во Флоренціи, и одна изъ капеллъ Ватикана, въ Римѣ. Исполненныя въ послѣдніе годы жизни фра Анджелико, эти фрески превосходятъ другія его произведенія разнообразіемъ композицій; сюжеты для нихъ взяты изъ житій св. Стефана и св. Лаврентія.

Флорентійская школа въ концѣ XV вѣка.—Фра Анджелико составляетъ во Флоренціи явленіе исключительное. Около половины XV столѣтія, во всѣхъ отрасляхъ искусства беретъ верхъ новое, натуралистическое направленіе. Большинство мастеровъ, о которыхъ мы говорили, въ теченіе десяти, двадцати лѣтъ, сходитъ со сцены, и флорентійская школа, до появленія Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэля, переживаетъ переходный періодъ, обнимающій собою бѣольшую часть второй половины XV вѣка. Страстное увлеченіе древностью соединяется съ натуралистическимъ стремленіемъ. Сама церковь подаетъ примѣръ: многіе кардиналы и папы, какъ напр. Николай V, принадлежатъ къ числу знаменитыхъ гуманистовъ. Лаврентій Медичи, правившій Флоренціей съ 1469 по 1492 годъ, человекъ изящный, образованный, даже поэтъ, благоговѣетъ предъ Платономъ, какъ и его придворные. Онъ увеличиваетъ коллекцію антиковъ, составленную его предшественниками, предоставляет ее въ распоряженіе художниковъ и создаетъ такимъ образомъ своего рода училище изящныхъ искусствъ. Архитекторы Джульано и Антоніо да-Санъ-Галло съ рвеніемъ предаются изученію римскихъ памятниковъ. Полайuolo исполняетъ для Медичи картины, изображающія подвиги Геркулеса; Боттичелли дѣлаетъ часто заимствованія изъ языческой міеологіи, хотя ему

лучше всего удаются христіанскія Мадонны *). Выдающіеся живописцы этого времени такъ многочисленны, что трудно сдѣлать изъ нихъ выборъ. Одинъ изъ самыхъ оригинальныхъ между ними—Доменико Гирландайо (1449—1494). Въ сценахъ изъ жизни Богородицы и Іоанна Крестителя, написанныхъ имъ въ хорѣ церкви Санта-Марія-Новелла, во Флоренціи, костюмы, позы, типы дѣйствующихъ лицъ, подробности ихъ обстановки, черты нравовъ,—все принадлежитъ XV столѣтію, такъ что евангельскія темы служатъ только предлогомъ для воспроизведенія тогдашняго быта. Но эти картины сочинены прекрасно, рисунокъ въ нихъ—точный и увѣренный. Бенноццо Гоццолі (1420—1497) украшаетъ стѣны Кампо-Санто въ Пизѣ очаровательными картинами, каковы напр. «Опьянившійся Ной» и «Столпотвореніе Вавилонское». Лукка Синьорелли (1441—1523) въ своихъ фрескахъ орвіеттскаго собора стремится къ выраженію силы и своими этюдами пагого тѣла и заботою о передачѣ агитоміи приводитъ иногда на мысль Микеланджело.

Языческій духъ флорентійскаго Возрожденія встрѣтилъ въ концѣ XV вѣка горячаго противника въ лицѣ монаха Іеронима Савонароллы, который, благодаря своему пламенному и мрачному краснорѣчію, нѣкоторое время властвовалъ во Флоренціи. Онъ осуждалъ изученіе древности, желалъ освободить искусство отъ культа формы и чрезъ то очистить и освятить его. Его высокія идеи передались самимъ художникамъ, и многіе изъ нихъ сдѣлались его сторонниками. Но вскорѣ новый складъ жизни, который Савонаролла хотѣлъ навязать флорентійцамъ, показался имъ слишкомъ суровымъ; вліяніе проповѣдника ослабло, и враги приговорили его къ смерти на кострѣ (въ 1498 г.).

Умбрійская школа; Перуджино.—Между тѣмъ религіозное искусство, о которомъ проповѣдывалъ Савонаролла, существовало неподалеку отъ Флоренціи, въ гористой Умбріи. Самый крупный изъ умбрійскихъ мастеровъ—Пьетро Ваннуччи (1446—1524), прозванный Перуджино вслѣдствіе того, что онъ жилъ преимущественно въ Перуджіи. Но работалъ онъ нерѣдко и во Флоренціи. Ему были извѣстны нововведенія, преобразовавшія тогда живопись; но, какъ однажды было удачно сказано: «онъ всегда оставался живописцемъ тихой сосредоточенности и религіозныхъ экстазовъ, изобразителемъ преимущественно святыхъ и мадоннъ». Самая значительная его работа—декоративная живопись въ залѣ размѣнной кассы (*sala del cambio*) въ Перуджіи, что касается до его станковыхъ картинъ (рис. 70), то ихъ очень много; онѣ имѣются въ Луврѣ, а одна изъ числа прекраснѣйшихъ, «Вознесеніе» (1496), находится въ ліонскомъ музеѣ. Другой

*) См. Crowe, «Sandro Botticelli» въ «Gazette des beaux-arts» за 1860 г.

умбрійскій художникъ—Пинтуриккьо (1454—1513), важнѣйшія произведенія котораго—фрески въ библіотекѣ сьенскаго собора и въ апартаментѣхъ Борджіа, въ Ватиканѣ, отличался любовью къ историческимъ сюжетамъ и живописнымъ эффектамъ.

Падуанская школа; Мантенья.—На сѣверѣ Италіи образо-

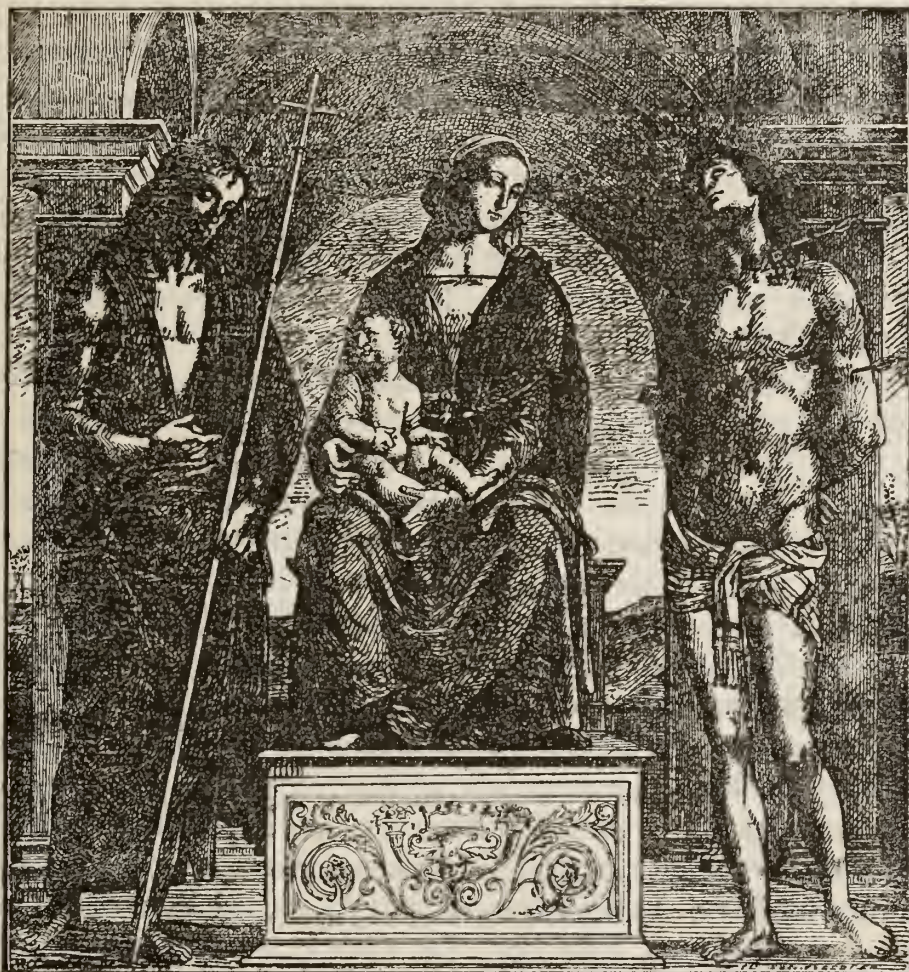


Рис. 70.

Перуджино.—Мадонна и святые.

вались другіе художественные центры. Такъ напр. въ Падуѣ родился и получилъ образованіе одинъ изъ великихъ живописцевъ, Мантенья (1431—1506) *). Его мощный геній передаетъ античныя формы совершенно своеобразно: точный, порою даже нѣсколько сухой рисовальщикъ, основательно знающій строеніе человѣческаго тѣла, онъ сообщаетъ своимъ дѣйствующимъ лицамъ удивительно твердую и

*) (м. Е. Müntz, «Andrea Mantegna» въ «Gaz. des beaux-arts» за 1886 г.

гордую осанку; его картоны, изображающіе «Тріумфъ Юлія Цезаря» въ Гемптонъ-Кортъ, близъ Лондона, исполнены въ стилѣ барельефовъ. Но оригинальность Мантеньи еще ярче выказывается во фрескахъ церкви Эремитани, въ Падуѣ. Сила концепціи равняется въ нихъ искусной техникѣ и грандіозному расположенію композиціи; зданія, среди которыхъ онъ помѣщаетъ фигуры, свидѣлствуютъ объ изученіи имъ памятниковъ античной архитектуры.

Венеціанская школа. Беллини.—Венеція, взоры которой всегда были обращены на Востокъ, откуда она черпала свои силу и богатство, больше чѣмъ какой-либо другой городъ Италіи держалась византійскихъ традицій *). Тѣмъ неменѣе, въ XIV столѣтіи готическое искусство проникло и въ нее, но приэтомъ приняло новый характеръ и произвело дивные дворцы, которые кажутся принадлежащими Востоку и, вмѣстѣ съ тѣмъ, Западу. Дворецъ дожей начатъ постройкою въ XIV вѣкѣ; къ тому же времени относится дворецъ «Ка-д'Оро», фасадъ котораго—чудо красоты и фантастичности. Въ городъ лагунъ, добровольно изолировавшійся отъ остальной Италіи, духъ Возрожденія проникаетъ значительно позже. Въ архитектурѣ и скульптурѣ онъ становится осязательнымъ только въ половинѣ XV столѣтія. Но изъ всѣхъ отраслей искусства съ наибольшимъ блескомъ расцвѣтаетъ въ Венеціи живопись. Въ срединѣ XV столѣтія заводится тамъ новая школа во главѣ съ художниками семейства Виварини, сперва приближающаяся нѣкоторыми сторонами къ нѣмецкимъ школамъ. Сицилійскій живописецъ Антонелло да-Мессина, ѣздившій во Фландрію учиться у ванъ-Эйковъ, поселяется въ Венеціи и вводитъ въ тамошнюю живопись новый стиль, представлявшій смѣшеніе итальянскихъ и иностранныхъ элементовъ. Карло Кривелли, пишущій мадоннъ и святыхъ и продолжающій держаться средневѣковыхъ традицій въ композиціи своихъ картинъ и въ фигурахъ, поражаетъ богатствомъ аксессуаровъ и блескомъ красокъ. Но успѣхи венеціанской живописи дѣлаются особенно замѣтны съ появленіемъ семейства Беллини. Якопо Беллини покидаетъ свою родину, чтобы ознакомиться съ флорентійской и падуанской школами, съ натуралистическимъ и античнымъ направленіями. Изъ двухъ сыновей его, Джованни (1426—1516) и Джентиле (1427—1507), первый, душа кроткая и простая, предпочитаетъ религіозные сюжеты; онъ надѣляетъ своихъ мадоннъ и святыхъ глубокою нѣжностью и большимъ благородствомъ. Совсѣмъ иного рода художникъ—его братъ: менѣе склонный къ мистицизму, ищущій картинности, онъ любитъ изображать толпу, процессіи и кортежи,

*) См. Yriarte, «Venise» 1877.

тянущіеся по площадямъ Венеціи. Между его современниками такого же направленія держался Карпаччо.

Если бы проѣхаться тогда по Италіи изъ города въ городъ, вездѣ было бы можно увидѣть трудящихся художниковъ и размножающіеся мастерскія произведенія. Сколько еще другихъ отраслей искусства, каковы медальерное дѣло *), миниатюрная живопись и пр., которыя достойны вниманія историковъ, и о которыхъ мы должны здѣсь умолчать! Скажемъ нѣсколько словъ, по крайней мѣрѣ, о гравированіи, которое быстро развивается и то создаетъ оригинальныя композиціи, то распространяетъ снимки съ произведеній другихъ отраслей искусства **). Долгое время были извѣстны только грубыя гравюры на деревѣ, и каково ни было бы происхожденіе гравированія рѣзцомъ на металлическихъ доскахъ, нерѣдко бывшее предметомъ спора, не подлежитъ сомнѣнію, что искусство это распространилось въ Италіи именно въ XV вѣкѣ ***). Мантенья овладѣлъ его пріемами и показалъ, какихъ результатовъ можно въ немъ достигнуть. Гравюры этого художника исполнены широко и отчетливо; имъ присущи всѣ крупныя достоинства его карандаша и кисти.

Италія была, такимъ образомъ, какъ-бы охвачена артистической горячкой: государи и города оспаривали другъ у друга художниковъ, произведеніями искусства интересовались не только лица избраннаго общества, но и, какъ нѣкогда въ Греціи, весь народъ. Безпрестанно подстрекаемый къ дѣятельности, подвергаемый сужденіямъ и критикѣ, художникъ проникался духомъ соревнованія, напрягалъ всѣ свои усилія къ тому, чтобы завоевать себѣ славу, и долженъ былъ производить все лучшія и лучшія вещи. Самое воспитаніе его способствовало развитію въ немъ индивидуальности: онъ не замыкался съ юныхъ лѣтъ въ какой-либо одной школѣ, но переходилъ отъ одного учителя къ другому, подвергаясь различнымъ вліяніямъ и свободно работая надъ своимъ усовершенствованіемъ.

ГЛАВА II ****).

Итальянское искусство въ концѣ XV и въ началѣ XVI столѣтій.

Апогей итальянскаго искусства.—Въ концѣ XV и въ

*) См. Aloïs Heiss, «Les Medailleurs de la Renaissance».

**) См. въ «Bibl. de l'enseignement des beaux-arts» сочиненія: Delaborde, «La gravure», и Lostalot, «Les procédés de la gravure».

***). См. Delaborde, «La gravure en Italie avant Marc-Antoine» 1883; Milanese, «Maso Finiguerra et Matteo Dei», въ журналѣ «l'Art» за 1884 г.

****) См. нѣкоторыя сочиненія, упомянутыя въ примѣчаніяхъ къ предыду-

началѣ XVI вѣковъ итальянское искусство произвело своихъ величайшихъ гениевъ: Леонардо да-Винчи (1452 — 1591), Микеланджело (1475 — 1564) и Рафаэля (1483—1520). Хотя первые два были флорентійцы, однако бѣольшая часть ихъ жизни протекла внѣ ихъ родины. Въ это время папы старались сдѣлать свой городъ центромъ художественной жизни *), въ особенности двое изъ нихъ, Юлій II и Левъ X. Первый, горячій патріотъ, человѣкъ неукротимаго нрава, всѣми своими силами стремился изгнать изъ Италіи занимавшихъ ее иностранцевъ; второй, принадлежавшій къ фамиліи Медичи, человѣкъ тонкаго ума, былъ другъ мира и наслажденій: столь различные по характеру, они сходились между собою въ одномъ—въ любви къ искусству.

Леонардо да-Винчи.—Леонардо да-Винчи былъ ученикъ Верроккю, но объ его молодости мы знаемъ немного. На основаніи разныхъ документовъ можно полагать, что онъ провелъ нѣсколько лѣтъ на Востокѣ, на службѣ у египетскаго султана **). Во всякомъ случаѣ, онъ находился во Флоренціи въ 1485 году, когда миланскій герцогъ Лодовико Моро принялъ его подъ свое покровительство. Съ 1485 по 1499 годъ Леонардо руководилъ искусствами при миланскомъ дворѣ. Судя по нѣкоторымъ, къ сожалѣнію, смутнымъ преданіямъ, онъ даже сгруппировалъ своихъ учениковъ въ настоящую академію, причемъ нѣкоторыя изъ его сочиненій, какъ напр. «Трактатъ о живописи», служили для нихъ учебниками. Въ особенности его занимало изученіе пропорцій, о чемъ свидѣлствуютъ какъ его сочиненія, такъ и художественныя работы; онъ написалъ трактатъ о движеніяхъ человѣка, и другой о пропорціяхъ человѣческаго тѣла, о «божественной пропорціональности», какъ онъ говорилъ. Его рисунки, разбѣянные по музеямъ и коллекціямъ (въ парижскомъ Луврѣ, въ миланскомъ, флорентійскомъ, венеціанскомъ и др. музеяхъ), доказываютъ многосторонность его занятій; это—наброски головъ, анатомическіе этюды, изображенія животныхъ, цвѣтовъ, зданій, ювелирныхъ издѣлій, машинъ, лодокъ, пушекъ и т. д. Какъ скульпторъ, онъ занимался тогда крупнымъ произведеніемъ—конною статуею Франциска Сфорцы. Онъ работалъ надъ ней много лѣтъ, но когда ея глиняная модель была, наконецъ, готова, онъ не рѣшился приступить немедленно къ отливкѣ ея изъ бронзы. Модель была вскорѣ уничтожена, и мы можемъ судить о

щей главѣ, и, кромѣ того: E. Müntz, «Raphaël», 2-ое изданіе; томъ «Gaz. des beaux arts» за 1876, посвященный специально Микеланджело по поводу его юбилея, и Ch. Clément, «Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël» 1882.

*) О XV вѣкѣ см. E. Müntz, «Les arts à la cour des papes» 1876—1882.

**) См. Ch. Ravaisson-Mollien, «Les Ecrits de Léonard de Vinci», въ «Gazette des beaux-arts» за 1881 г., и Seailles, «Léonard de Vinci. l'artiste et le savant» 1892.

проектъ великаго мастера только по его рисункамъ. Въ то же время Леонардо писалъ «Тайную Вечерю» (рис. 71) на одной изъ стѣнъ рефекторія въ монастырѣ Санта-Маріа-делле-граціе, въ Миланѣ. Полуиспорченная еще во второй половинѣ XVI вѣка и нѣсколько разъ реставрированная, эта «Тайная Вечеря» въ настоящемъ своемъ видѣ даетъ лишь слабое представленіе о томъ, какова была она вначалѣ, а между тѣмъ сколько глубины и гармоніи въ этой удивительной композиціи, сколько разнообразія въ экспрессіи фигуръ представленныхъ въ ней апостоловъ!

Въ 1499 г. Лодовико Моро былъ изгнанъ французами. Леонардо покидаетъ Миланъ и странствуетъ изъ города въ городъ; въ 1502 г. онъ поступаетъ на службу къ Цезарю Борджіа въ качествѣ архитектора и инженера и строить укрѣпленія. Въ 1504 г. онъ возвращается во Флоренцію, гдѣ ему поручаютъ украсить живописью одну изъ стѣнъ большой залы въ палаццо Сеньоріи. Онъ избираетъ сюжетомъ битву при Ангьяри, выигранную флорентійцами. Исполненный имъ картонъ для этой фрески возбудилъ общій восторгъ; что же касается до нея самой, то она была начата, но осталась неоконченною. Судить о ней мы можемъ только по ея описаніямъ, да по плохимъ рисункамъ. Впослѣдствіи Францискъ I пригласилъ Леонардо во Францію (въ 1516 г.), но онъ вскорѣ умеръ въ Клу, близъ Амбуаза. Въ Луврѣ находится нѣсколько картинъ Леонардо: «Іоаннъ Креститель», «Мадонна среди скалъ», «Богоматерь и св. Анна» и знаменитый портретъ «Моны Лизы» или «Джоконды» *) и др.

Печальная участь постигла лучшія созданія Леонардо, но тѣ его произведенія, которыя сохранились до нашего времени, свидѣлствуютъ, что, быть можетъ, никто не былъ надѣленъ въ такой, какъ онъ, высокой степени чувствомъ гармоніи, даромъ выразительности и граціей. Этотъ столь многосторонній и въ высшей степени привлекательный художникъ былъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, одинъ изъ оригинальнѣйшихъ умовъ своего времени. Его рукописи, разборъ которыхъ производится въ наши дни, выказываютъ его человѣкомъ, интересовавшимся всякаго рода задачами, — математикомъ, естествоиспытателемъ, философомъ, постоянно опережавшимъ свой вѣкъ и предчувствовавшимъ современныя намъ открытія.

Вліяніе Леонардо да-Винчи было громадно. По свидѣтельству Вазари, Рафаэль еще въ молодыхъ годахъ испыталъ это вліяніе на себѣ и по выходѣ изъ школы Перуджино подражалъ Леонардо, не успѣвъ, однако, усвоить себѣ его манеру. Въ Миланѣ вокругъ Леонардо обра-

*) См. Gruyer, «Léonard de Vinci au musée du Louvre», въ «Gaz. des beaux-arts» за 1887.

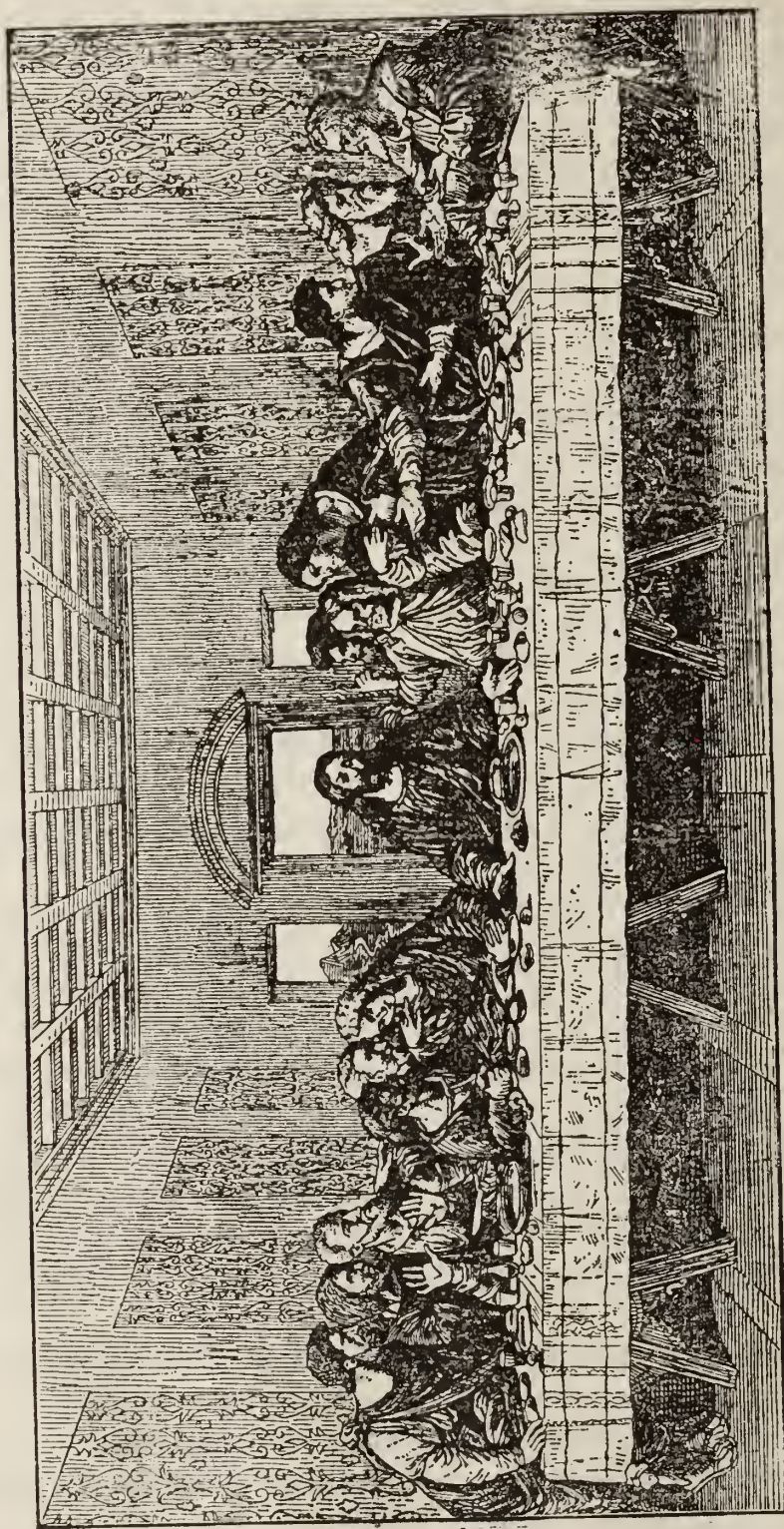


Рис. 7.

Леонардо да-Винчи. — Тайная Вечера.

созалась настоящая ломбардская школа, которая, сохранивъ въ незначительной степени нѣкоторыя качества этого мастера, воспроизводила чаще всего религіозные сюжеты. Лучшій изъ ея представителей—Луини—нѣжный и тонкій талантъ; о стилѣ его многочисленныхъ декоративныхъ произведеній можно получить понятіе по фрескамъ, хранящимся въ миланскомъ и луврскомъ музеяхъ. Подражаніе Леонардо легко могло приводить къ нѣкоторой манерности, которая и сказывается въ произведеніяхъ Содомы (1477—1549) несмотря на чарующую грацію его женскихъ фигуръ (фрески, изображающія житіе св. Венедикта въ Монте-Оливето, «Исторія Александра» въ Фарнезинѣ, въ Римѣ, и пр.).

Микеланджело.—Между Леонардо да-Винчи и Микеланджело Буонарроти—большой контрастъ: первый—олицетвореніе мѣры и гармоніи, второй—силы какъ въ замыслѣ, такъ и въ исполненіи. Ученикъ Гирландайо, Микеланджело, еще будучи юношей, обращаетъ на себя вниманіе Лоренцо Медичи, который беретъ его въ товарищи къ своему сыну и племянникамъ; въ домѣ этого покровителя живетъ онъ до 1492 года въ кругу литераторовъ и художниковъ, изучая античныя мраморы коллекціи Медичи. Уже въ его бронзовомъ барельефѣ: «Битва центавровъ» (находится во Флоренціи, въ Каза-Буонарроти), выказываются его пылкая натура и страсть къ изображенію движеній. Послѣ смерти Лоренцо Медичи, съ 1492 по 1496 годъ, онъ работаетъ то во Флоренціи, то въ Венеціи или въ Болоньѣ. Человѣкъ восторженный и мрачный по натурѣ, онъ подпадаетъ подъ вліяніе Савонароллы, читаетъ Библію и Данте, которые воспитываютъ его душу; онъ страстно предается изученію анатоміи человѣческаго тѣла и вырабатываетъ чрезъ то себѣ талантливое исполненіе. Съ 1496 по 1501 годъ онъ живетъ въ Римѣ, гдѣ исполняетъ свою группу «Pietà» (Богоматерь, держащая у себя на колѣняхъ тѣло усопшаго Спасителя), находящуюся въ Ватиканѣ,—произведеніе переходнаго періода, менѣе сильное, чѣмъ послѣдующія произведенія этого мастера, но простое и выразительное. Возвратившись во Флоренцію въ 1501 г., онъ остается въ ней до 1504 г. и исполняетъ, между прочимъ, статую «Давида» (находящуюся во флорентійской академіи художествъ), замѣчательную по энергичности стиля и по вѣрности лѣпки. По части живописи, Микеланджело произвелъ еще немного, когда флорентійская Синьорія поручила ему декорировать фрескою одну изъ стѣнъ большой залы въ городскомъ дворцѣ. Художникъ избралъ темою «Битву на берегахъ Арно», во время которой купавшіеся флорентійскіе воины были застигнуты врасплохъ непріателемъ. Эта картина осталась неисполненною, а ея картонъ вскорѣ утратился, такъ что мы можемъ судить о ней лишь по копіямъ и гравюрамъ. Въ этомъ произведеніи, Микеланджело имѣлъ цѣлью, главнымъ образомъ, изобразить нагія тѣла и разнообразныя ихъ движенія.

Въ концѣ 1504 года папа Юлій II призвалъ Микеланджело въ Римъ. Никто не былъ такъ способенъ оцѣнить его геній, какъ этотъ суровый старикъ; несмотря на размолвки, происходившія между папою и художникомъ, ихъ связывала взаимная любовь. Юлій II прежде всего пожелалъ, чтобы Микеланджело изготовилъ для него будущій надгробный памятникъ. Это предпріятіе занимало Микеланджело во всю остальную часть его жизни, и послѣ кончины своего покровителя



Рис. ...

Микеланджело.—Моисей.

онъ, среди новыхъ, возложенныхъ на него работъ, напрасно старался исполнить памятникъ. Рисунки даютъ намъ понятіе о грандіозности, съ какою онъ былъ задуманъ; но надъ гробницею Юлія II, въ Римѣ, въ настоящемъ ея видѣ, только одна величественная статуя «Моисея», исполненная гораздо позднѣе, принадлежитъ Микеланджело (рис. 72). «Два плѣнныхъ раба», хранящіеся въ Луврскомъ музеѣ, позы и экспрессія которыхъ полны такой глубокой скорби, должны были входить въ составъ памятника Юлія II и олицетворять собою науки и искусства, заключенныя въ оковы смертью папы.

Въ 1508 г. Юлій II поручилъ Микеланджело расписать потолокъ Сикстинской капеллы въ Ватиканѣ. Ему еще не случалось писать фрески; говорятъ, что эту работу доставилъ ему одинъ изъ его враговъ, архитекторъ Браманте, въ надеждѣ на то, что ему не справиться съ нею. Микеланджело запирается въ Сикстинской капеллѣ: тамъ его мрачное воображеніе воспламеняется въ уединеніи и въ непрерывной, лихорадочной дѣятельности;

въ его умѣ роятся библейскія видѣнія, и онъ создаетъ произведеніе (1508 — 1512), въ которое вылилась вся душа его, какъ мыслителя, и весь геній, какъ художника. На сводѣ потолка — рядъ библейскихъ сценъ: «Господь, отдѣляющій мракъ отъ свѣта», «Сотвореніе міровъ», «Отдѣленіе земли отъ воды», «Созданіе Адама и Евы», «Грѣхопаденіе», «Жервоприношенія Каина и Авеля», «Всемирный Потопъ», «Опьяненіе Ноя». Въ углахъ потолка изображены «исторія Юдиои и Олоферна», «Давида и Голиафа», «Мѣдный змій», «Казнь Амана». Затѣмъ, на двѣнадцати пандантивахъ написаны фигуры семи пророковъ и пяти сивиллъ (рис. 73), то вчитывающихся въ таинственные книги судьбы, то погруженныхъ въ

глубокое размысленіе и какъ-бы проникнутыхъ духомъ пророчества. Повсюду сказывается мощное и страшное вдохновеніе, повсюду проявляется сильное чувство драматизма. Рисунокъ достоинъ композиціи: онъ поражаетъ своею шириною и, вмѣстѣ съ тѣмъ, силою. Впослѣдствіи (1535—1541) на задней стѣнѣ капеллы Микеланджело написалъ «Страшный Судъ», въ которомъ, быть можетъ, дано слишкомъ много мѣста необычайно сильнымъ эффектамъ и анатомическимъ деталямъ.

Въ творествѣ Микеланджело гробницы Медичи (рис. 74) въ области скульптуры имѣютъ такое же значеніе, какое роспись Сикстинской капеллы имѣетъ въ живописи. Возвратившись во Флоренцію въ 1561 г., онъ началъ работать надъ гробницами однако гораздо позже. Гробницъ — двѣ: одна — Лоренцо, герцога Урбинскаго, другая — Джульано, герцога Немурскаго; обѣ находятся въ ризницѣ церкви св. Лаврентія. Каждая состоитъ изъ саркофага и консоля



Рис. 74.

Микеланджело. — Эритрейская сивилла.

надъ нимъ; на консоляхъ одной гробницы лежатъ аллегорическія фигуры «День» и «Ночь», на консоляхъ другой — такія же фигуры «Утренняя заря» и «Сумерки»; выше находятся статуи того и другого Медичи. Статуя Лоренцо замѣчательна своей позой, отъ которой она получила названіе «Задумчиваго» (*il Pensieroso*). Что касается до аллегорическихъ фигуръ, то онѣ того же характера, какъ и пророки Сикстинской капеллы. «Ночь» въ особенности производитъ сильное впечатлѣніе своею печальною экспрессіею; она погружена въ тяже-

дый сонъ, въ которомъ чувствуется все утомленіе жизнью, всѣ горечи душевныхъ страданій. Одному изъ своихъ современниковъ, написавшему стихи въ похвалу этому произведенію, Микеланджело отвѣтилъ также стихами, въ которыхъ говоритъ устами своей статуи: «Мнѣ до-



Рис. 74.

Микеланджело. Надгробный памятникъ Джульяно Медичи.

рогъ сонъ, а еще дороже сознаніе, что я—камень, пока на землѣ царятъ зло и позоръ; ничего не видѣть и не чувствовать—для меня великое счастье, а потому не буди меня, говори тихо».

Къ природной меланхоличности Микеланджело примѣшивалась горестъ патріота. Флорентійцы изгнали недостойныхъ преемниковъ Медичи; послѣдствіемъ этой революціи былъ походъ противъ нихъ Карла V. Микеланджело, избранный главнымъ комиссаромъ по сооруженію укрѣпленій, принялъ дѣятельное участіе въ защитѣ города (въ 1529 г.). Когда Флоренція была побѣждена, онъ долженъ былъ скрыться,

по папа Климентъ VIII, изъ рода Медичи, нуждался въ немъ для окончанія гробницъ въ церкви св. Лаврентія, и потому была дарована ему амнистія. Но онъ все болѣе и болѣе падалъ духомъ и дѣлался мрачнымъ. «Живопись, скульптура, усталость и довѣрчивость подорвали мои силы—пишетъ онъ,— и съ каждымъ днемъ все идетъ хуже и хуже. Гораздо лучше было бы мнѣ съ молодыхъ лѣтъ заняться производствомъ спичекъ: я не испытывалъ бы тогда всѣхъ тѣхъ мукъ, которыя претерпѣваю».

Конецъ своей жизни Микеланджело провелъ въ Римѣ. Онъ возвратился туда въ 1532 г. Въ 1535 году папа Павелъ III назначилъ его архитекторомъ, живописцемъ и скульпторомъ Ватикана. Въ 1547 г. ему было поручено завѣдывать постройкою собора св. Петра въ Римѣ. Еще въ XV столѣтіи папа Николай V задумалъ замѣнить старую средневѣковую базилику новымъ храмомъ. Нѣсколько архитекторовъ одинъ за другимъ руководили работами по его сооруженію *). Въ этомъ зданіи только центральный куполъ принадлежитъ Микеланджело; по крайней мѣрѣ онъ составилъ его проектъ и изготовилъ для него деревянную модель. Онъ занимался и другими архитектурными трудами, но должно признать, что, какъ архитекторъ, онъ стоитъ ниже, чѣмъ какъ скульпторъ и живописецъ.

До самой своей смерти, будучи уже 88 лѣтъ отъ роду, Микеланджело не переставалъ работать. Мы могли упомянуть здѣсь только о нѣкоторыхъ изъ важнѣйшихъ его произведеній. Чтобы хорошо съ нимъ познакомиться, надо изучить его многочисленные рисунки; одни изъ нихъ болѣе или менѣе окончены, другіе только набросаны, но всѣ доведены до того, что выражаютъ его мысли. Въ произведеніяхъ Микеланджело стиль столь же грандіозенъ, какъ и идеи. Пожалуй, его можно иногда упрекнуть въ пристрастіи къ насильственнымъ и безпкойнымъ позамъ и въ преувеличеніяхъ моделировки; но они служатъ у него средствомъ выражать сильныя и глубокія чувства, тогда какъ у подражателей Микеланджело, лишенныхъ одушевленія, его стиль превращается въ напыщенность и декламаторство.

Рафаэль.—Современники Рафаэля и Микеланджело, равнѣ какъ и потомство, нерѣдко противопоставляли ихъ одного другому; на самомъ дѣлѣ, все въ нихъ различно—какъ жизнь, такъ и геній. По рожденію и по своему первоначальному творчеству, Рафаэль, родившійся въ Урбино, принадлежитъ къ умбрійской школѣ. Его отецъ, Джованни Санти, былъ также живописецъ; отъ него дошли до насъ религіозныя про-

*) См. de Geymüller, «Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre», 1875, и E. Müntz, «Les architectes de Saint-Pierre de Rome», въ «Gaz. des beaux-arts» за 1879 г.

изведенія, проникнутыя наивнымъ и кроткимъ чувствомъ. Сдѣлавшись ученикомъ Перуджино, молодой художникъ подпалъ его вліянію. Нѣкоторыя прекрасныя произведенія, каково напр. «Обрученіе Богородицы» (въ музеѣ Брера, въ Миланѣ), исполнены Рафаэлемъ еще въ молодости.

Въ 1504 г., послѣ нѣсколькихъ поѣздокъ въ Тоскану, Рафаэль поселяется во Флоренціи, и съ того времени наступаетъ второй періодъ его артистической карьеры. Онъ подвергается новымъ вліяніямъ (между прочимъ, античному), измѣняющимъ его стиль. Онъ изучаетъ великихъ флорентійскихъ мастеровъ, Мазаччо, Гирландайо и особенно Леонардо да-Винчи. Этотъ поворотъ его творчества чувствуется въ произведеніяхъ, исполненныхъ имъ въ эту пору, особенно въ его мадоннахъ, какъ, напр., въ «Прекрасной Садовницѣ» (находится въ Луврскомъ музеѣ). Онъ отрывается отъ умрійской школы, отъ преданій стариннаго религіознаго искусства, и стремится къ передачѣ природы въ благородныхъ и поэтическихъ, но согласныхъ съ дѣйствительностью чертахъ.

Въ 1508 году его признають уже большимъ мастеромъ. Глава болонской школы, Франчѣя, видитъ въ немъ художника, отъ рожденія «получившаго съ неба дарованіе, превосходящее всѣ другія». Въ это время Юлій II приглашаетъ Рафаэля въ Римъ, вѣроятно по совѣту Браманте, который былъ также урбинецъ, и поручаетъ ему украсить живописью нѣсколько залъ (*stanze*) въ Ватиканскомъ дворцѣ. Рафаэль началъ съ залы *della Segnatura*, въ которой задумалъ изобразить главныя отрасли человѣческаго знанія. Въ цѣломъ рядѣ фресокъ онъ представилъ: «Диспутъ объ Евхаристіи» — прославленіе религіи и богословія, «Аѳинскую школу» — прославленіе философіи, «Аполлона на Парнасѣ», окруженнаго музами и поэтами, — олицетвореніе поэзіи, «Юстиніана, принимающаго кодексъ» — олицетвореніе гражданскаго права, «Григорія IX, принимающаго декреталии», — олицетвореніе права каноническаго. Вокругъ этихъ главныхъ композицій помѣщены менѣе значительныя, а также аллегорическія фігуры, связывающія отдѣльныя части этого великолѣпнаго цѣлага.

Диспутъ объ Евхаристіи (*la Disputa*), можетъ быть, — наилучшее созданіе Рафаэля и, вмѣстѣ съ тѣмъ, прекраснѣйшее явленіе въ христіанскомъ искусствѣ (рис. 75). Наверху — небо со св. Троицей, апостолами и угодниками Божиими; внизу, на землѣ, — алтарь со св. Дарами, составляющій центръ картины; вокругъ него толпятся великіе христіанскіе ученые, богословы и мыслители. Никогда еще типы, позы и выраженія не были передаваемы съ такимъ, какъ здѣсь, разнообразіемъ и искусствомъ при соблюденіи величественности всей композиціи. Рафаэль сохранилъ въ этомъ произведеніи искренность религіознаго

чувства, составлявшую характерное свойство старыхъ школъ, но присоединилъ къ ней знаніе натуры и совершенство стиля, пріобрѣтенныя имъ во время его занятій во Флоренціи,—присоединилъ ту ге-

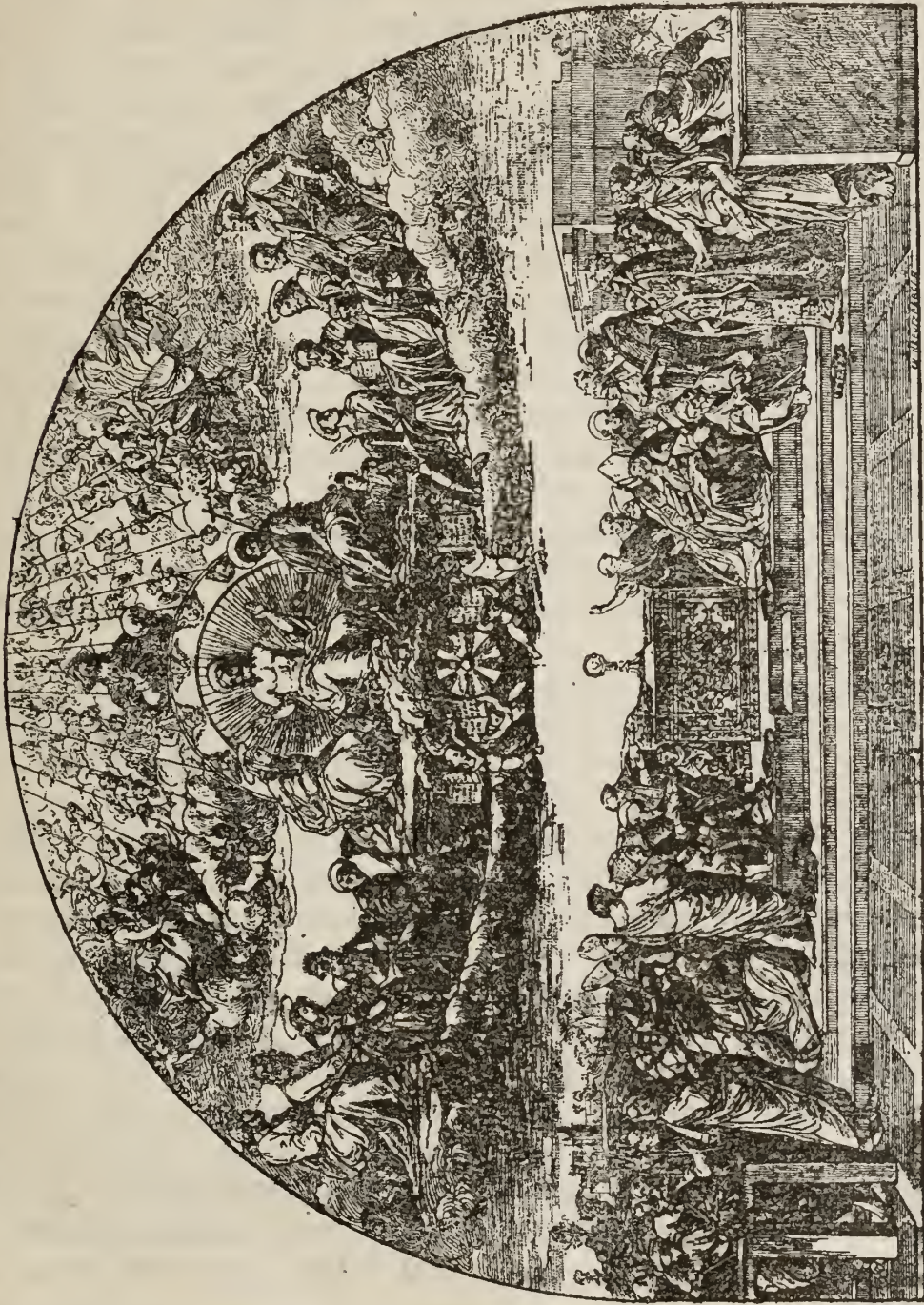


Рис. 75.
Рафаэль. —Диспутъ объ Евхаристіи.

піальность композиціи и ту прелесть рисунка и колорита, которыя мы находимъ только у него одного.

Какъ только живопись въ залѣ della Segnatura была окончена (въ 1511 г.), Рафаэль приступилъ къ работамъ въ слѣдующей залѣ. Глав-

ныя ея фрески изображаютъ «Изгнаніе Еліодора изъ храма» — намекъ на французовъ, изгнанныхъ изъ Италіи (для ясности этого намека Рафаэль помѣстилъ у края композиціи Юлія II, смотрящаго на бѣгство Еліодора), «Большенскую обѣдню», «Встрѣчу Льва Святого съ Аттилою» и «Освобожденіе ап. Петра изъ темницы». Кромѣ того, въ это время онъ написалъ много станковыхъ картинъ, въ томъ числѣ «Мадонну съ діадемою» (находится въ Луврскомъ музеѣ), «Мадонну ди-Фолиньо» (въ Ватиканѣ), «Портретъ Юлія II» (во Флоренціи) и др.

Въ 1513 г. Юлію II наследовалъ Левъ X. Рафаэль долженъ былъ своимъ привѣтливымъ нравомъ и своимъ талантомъ понравиться этому умному и образованному человѣку, пребываніе котораго на папскомъ престолѣ было рядомъ празднествъ. Тогда какъ Микеланджело искалъ уединенія, Рафаэль любилъ вращаться въ изящномъ обществѣ, очаровывая его своею любезностью. Въ 1514 г., по смерти Браманте, Левъ X поручаетъ ему наблюденіе надъ постройкою собора св. Петра. Онъ продолжаетъ также работать въ Ватиканскихъ Станцахъ, но, будучи обремененъ другими трудами всякаго рода и отвлекаемъ отъ дѣла праздниками и удовольствіями, уже не располагаетъ собою и безпрестанно прибѣгаетъ къ помощи окружающихъ его учениковъ. Онъ устанавливаетъ композиціи и даетъ рисунки, а ученики приводятъ его замыслы въ исполненіе.

Въ то же время ему было поручено расписать часть «ложъ», т.-е. галлерей въ верхнихъ этажахъ Ватиканскаго дворца, окаймлявшихъ одинъ изъ его дворовъ. «Ложи», порученныя Рафаэлю, заключаютъ въ себѣ тринадцать отдѣленій; на сводѣ cadaго изъ нихъ онъ помѣстилъ по четыре композиціи на библейскія темы. И здѣсь самимъ Рафаэлемъ исполнено лишь незначительное число картинъ. Кромѣ того, подъ его руководствомъ стѣны, пилястры и амбразуры оконъ покрыты орнаментами, изображающими цвѣты, животныхъ и фантастическія фигуры. Въ этой прелестной орнаментациі ясно выказывается вліяніе античнаго искусства, которому Рафаэль сильно подвергся послѣ пріѣзда своего въ Римъ. Тогда же были написаны или имъ самимъ, или подъ его руководствомъ, фрески въ папской виллѣ Мальяна, съ тѣхъ поръ сильно пострадавшія. Одна изъ нихъ, «Господь, благословляющій міръ», была куплена Франціей и находится въ Луврѣ; не подлежитъ сомнѣнію, что рисунокъ этой фрески принадлежитъ Рафаэлю, но трудно утверждать, чтобы она была исполнена имъ, а не его учениками.

Уже съ давнихъ поръ во Фландріи процвѣтало ковровое производство. Левъ X, желая украсить серією ковровъ Сикстинскую капеллу, поручилъ Рафаэлю изготовить для нихъ картоны, которые были затѣмъ отправлены на фландрскія фабрики. Въ настоящее время

большинство этихъ картоновъ находится въ Лондонѣ, въ Кенсингтонскомъ музеѣ; ихъ композиціи, взятые изъ книги Дѣяній св. Апостоловъ, а именно «Чудесный ловъ рыбы», «Призваніе ап. Петра», «Ап. Павелъ на Ареопагѣ» и др., принадлежатъ къ числу превосходнѣйшихъ произведеній Рафаэля; въ нихъ мы находимъ удивительное сочетаніе величія и простоты.

Рафаэль работалъ не въ одномъ только Ватиканѣ. По заказу богатаго банкира, Агостино Киджи, онъ написалъ въ его виллѣ Фарнезинѣ свою «Галатею», полную столь свѣжей и поэтической прелести (рис. 76). По поводу этого произведенія онъ, въ письмѣ къ одному изъ своихъ друзей, объясняетъ свою манеру работать—соединять идеаль съ изученіемъ природы. «Чтобы изобразить красивую женщину, мнѣ необходимо видѣть нѣсколькихъ женщинъ при томъ условіи, чтобы вы присутствовали и выбрали самую совершенную изъ нихъ. Но часто, за неимѣніемъ хорошихъ судій и красивыхъ натурщицъ, я пользуюсь идеей, являющейся въ моемъ умѣ». Для той же Фарнезины великій мастеръ сочинилъ рядъ сценъ изъ исторіи Психеи, въ которыхъ блестящимъ образомъ вызвана снова къ жизни языческая мифологія. Къ сожалѣнію, и на этотъ разъ имъ самимъ были изготовлены только эскизы этихъ композицій, а ихъ исполнителями явились преимущественно его ученики. Главные въ ихъ ряду—Джуліо Романо, Фр. Пенни, Пьерино дель-Вага, Джованни да-Удине и др. Лучшій изъ итальянскихъ граверовъ, Маркантонио Раимонди, былъ вѣрнымъ истолкователемъ Рафаэля *).

Изъ рафаэлевскихъ произведеній, относящихся къ этой эпохѣ, укажемъ еще на «Сивиллѣ» въ церкви Санта-Маріа-делла-Паче, въ Римѣ, и на картины «Преображеніе» (въ Ватиканѣ), «Св. Семейство» (въ Луврѣ), «Мадонну въ креслѣ» (во дворцѣ Питти, во Флоренціи), и «Св. Цецилію» (въ болонскомъ музеѣ), на портретъ Балтассаре Кастильоне (въ Луврѣ) и пр. Великій живописецъ занимался также архитектурой; онъ дѣлалъ рисунки для собора св. Петра и для многихъ дворцовъ. Все болѣе и болѣе увлекаясь античнымъ искусствомъ, онъ заботился о сохраненіи и реставраціи римскихъ зданій и отправлялъ художниковъ въ различныя мѣста Италіи и даже въ Грецію для срисовыванія древнихъ памятниковъ. Столь многочисленныя работы, къ несчастію, истощали его силы. Заболѣвъ лихорадкою, онъ умеръ 6 апрѣля 1520 г. тридцати-семи лѣтъ отъ роду, въ полномъ расцвѣтѣ своего генія.

Современники и послѣдователи Микеланджело и Рафаэля. —Эти великіе геніи почти совершенно заслоняютъ собою с

*) См. Delabord, «Marc-Antoine Raimondi», 1888.

временныхъ имъ художниковъ Средней Италіи. Однако нѣкоторые изъ нихъ должны быть признаны очень крупными мастерами. Таковы были во Флоренціи фра Бартоломео (1475—1517) *), находившійся



Рис. 76.

Рафаэль.—Тріумфъ Галатей.

подъ вліяніемъ Леонардо и Рафаэля и посвятившій себя религіозной живописи, и Андреа дель-Сарто (1487—1531), очаровывающій своимъ

*) См. Gruyer, «Fra Bartolomeo».

колоритомъ (изъ многочисленныхъ его произведеній упомянемъ о фрескахъ въ церкви делль-Аннунціата, во Флоренціи, и о «Милосердіи», въ Луврѣ). Въ архитектурѣ господствовалъ вкусъ къ античнымъ формамъ, но художники нерѣдко примѣняли ихъ своеобразно, особенно при постройкѣ дворцовъ. Къ числу такихъ художниковъ принадлежалъ соотечественникъ Рафаэля, Браманте (1444—1514), который, проработавъ нѣсколько лѣтъ въ Миланѣ, поселился въ Римѣ и былъ сдѣланъ архитекторомъ Ватикана. Построенный имъ дворецъ делла-Канцеллерія — образецъ правильности расположенія и изящества. Бальдассаре Перуцци, сооружая Фарнезину и палаццо-Массими (въ Римѣ), держался также античныхъ принциповъ. Около этого времени Виньола, трудившійся, главнымъ образомъ, въ Римѣ, издаетъ свой знаменитый трактатъ о пяти архитектурныхъ орденахъ, а въ Венеціи, Сансовино, Скамоцци и Палладіо даютъ своимъ постройкамъ роскошно-декоративный характеръ, соотвѣтствующій общему направленію венеціанскаго искусства.

Однако въ Средней Италіи уже близилось наступленіе времени упадка. Леонардо да-Винчи, Микеланджело и Рафаэль подняли искусство на такую высоту, съ которой послѣ нихъ оно должно было неизбѣжно понижаться. Ученики этихъ мастеровъ, пытаясь подражать имъ, но не обладая ихъ геніальностью, искажали ихъ стиль и увеличивали тѣ недостатки, которые уже проглядывали кое-гдѣ у нихъ. Ученики Микеланджело, стремясь подражать его силѣ, впадаютъ въ напыщенность и даютъ своимъ фигурамъ вычурныя позы и движенія; послѣдователи Рафаэля вдаются въ условность и манерность. Даже рисунокъ и колоритъ становятся слабѣе. Джуліо Романо, лучший изъ учениковъ Рафаэля, при всей своей ловкости, — неболѣе, какъ художникъ второстепенный. То же самое можно сказать о Даніеле да-Вольтера и о Вазари, которые, въ области живописи, принадлежатъ къ школѣ Микеланджело. Среди скульпторовъ этой поры особенно извѣстенъ, какъ искусный золотыхъ дѣлъ мастеръ, Бенвенуто Челлини (1500—1572) *), авантюристъ въ области искусства, — авторъ столь любопытныхъ мемуаровъ, котораго Францискъ I привлекъ на нѣкоторое время во Францію (рис. 77). Самое лучшее изъ его произведеній, статуя Персея (во Флоренціи), несмотря на все свое изящество, страдаетъ отсутствіемъ простоты. Другой скульпторъ, Баччо Бандинелли, — напыщенъ. Третій, Джованни да-Болонья (1542—1608), французъ по рожденію, но флорентіецъ по дѣятельности, лишенъ тѣхъ качествъ, безъ которыхъ не обходятся великіе художники, — экспрессіи и чувства (рис. 78) **).

*) См. Plon, «Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur» 1883.

**) См. Desjardins, «La vie et l'oeuvre de Jean de Bologne» 1883.

Корреджо.—На пути изъ Средней Италіи въ Венецію находится городъ Парма; тамъ жилъ и трудился большой мастеръ въ искусствѣ нравиться, Антоніо Аллегри, прозванный Корреджо (1494—1534). Живописецъ граціи, онъ безъ усилія расточаетъ ее во всѣхъ своихъ композиціяхъ и фигурахъ, а его колоритъ, блестящій и вмѣстѣ съ тѣмъ мягкій, очаровываетъ взоры. Нѣжный талантъ Корреджо выка-
зывается въ его мифологическихъ картинахъ, напр., въ «Юпитерѣ
Антиопѣ» Луврскаго музея, но, съ другой стороны, онъ умѣетъ со



Рис. 77.

Солонка работы Бенвенуто Челлини.

общать и религіознымъ сюжетамъ поэтическое и нѣжное выраженіе (напр., въ картинѣ «Обрученіе св. Екатерины», того же музея; рис. 79). Наконецъ, фрески Корреджо въ пармскихъ церкви св. Іоанна и соборѣ доказываютъ, что онъ удачно справлялся съ монументальною декоративною живописью.

Венеціанская школа. — Венеціанская школа развивается въ новомъ
блескѣ. Общія свойства венеціанскихъ живописцевъ — чувство природы и умѣнье владѣть красками. Къ этимъ качествамъ присоединяются у нихъ искусство композиціи и пониманіе требованій декоративности. Ихъ интересуютъ не столько внутреннее содержаніе, сколько живописные эффекты, игра свѣта, блескъ великолѣпныхъ тканей. Ихъ искусство — скорѣе матеріалистическое и внѣшнее, но оно поражаетъ своею роскошью и блескомъ. Изъ мастерской Джованни Беллини вышли Джорджоне (1477—1511) и Тиціанъ (1477—1576). Въ ряду венеціанскихъ живописцевъ, Джорджоне—лучшій колористъ; картины его производятъ чарующее впечатлѣніе: до такой степени всѣ ихъ краски сливаются въ одинъ теплый и мягкій общій тонъ. «Сельскій концертъ» и «Св. Семейство», находящіеся въ Луврскомъ музеѣ, даютъ точное понятіе о талантѣ этого мастера.

Тиціанъ *) вначалѣ является вѣрнымъ ученикомъ Джованни

*) См. Lafenestre, «Titien», 1885.

Беллини, но вскорѣ талантъ его товарища по школѣ, Джорджоне, оказываетъ на него вліяніе и согрѣваетъ его колоритъ, причемъ онъ выказываетъ большую изобрѣтательность и большее разнообразіе. Съ 1511 г. онъ становится первенствующимъ мастеромъ въ Венеціи, официальнымъ живописцемъ республики. Его извѣстность распространяется по всей Италіи, и государи оспариваютъ другъ у друга его произведенія: Левъ X старается, но напрасно, привлечь его въ Римъ; Францискъ I приглашаетъ его во Францію, Карлъ V осыпаетъ его милостями. Однако Тиціанъ, вѣрный сынъ Венеціи, въ которой его талантъ развивался въ своихъ естественныхъ рамкахъ, покидаетъ ее лишь на короткое время. Будучи уже девяностидесяти-девятилѣтъ отъ роду, онъ продолжалъ еще работать, когда постигла его смерть. Въ многочисленныхъ произведеніяхъ, оставшихся послѣ него, довольно трудно разобраться; онъ принимался за сюжеты всякаго рода, за религіозные, міѳологическіе и историческіе, за портреты и пейзажи. Картины Тиціана, находящіяся въ Луврѣ, достаточны для того, чтобы познакомиться съ нѣкоторыми сторонами его таланта; но въ числѣ превосходнѣйшихъ произведеній его особенно замѣчательны «Введеніе во храмъ» и «Взятіе Богородицы на небо» (въ венеціанскомъ музеѣ), нѣсколько портретовъ (во флорентійскихъ музеяхъ) и «Небесная любовь и любовь земная» (въ галлерей Боргезе, въ Римѣ). Можно сказать, что въ Тиціанѣ соединяются всѣ качества венеціанской школы: онъ въ совершенствѣ передаетъ физическую красоту женщины во всемъ блескѣ ея пышнаго расцвѣта, умѣетъ вносить въ свои произведенія жизнь и движеніе и, вмѣстѣ съ тѣмъ, поражаетъ въ нихъ волшебствомъ колорита. Однако рисунокъ у него не всегда достаточно исправенъ, и въ самыхъ лучшихъ его произведеніяхъ мы не находимъ той глубины мысли, той силы и благородства выраженія, которыя присущи созданіямъ Рафаэля и Микеланджело.

Вокругъ Тиціана группируются всѣ венеціанскіе живописцы его времени: Пальма Старшій, Порденоне, Моретто, Бонифаціо, Парисъ Бордоне — его ученики и подражатели, а иногда и сореовнователи.



Рис. 78.
Меркурій, статуя Джованни да-Болонья.

Одинъ изъ занимавшихся въ его мастерской, Якопо Робусти, прозванный Тинторетто (1512—1594), намѣревался превзойти его, соединивъ, какъ онъ выражался, «рисунокъ Микеланджело съ колоритомъ Тиціана». Это былъ художникъ пылкій, но неровный и несдержанный; многочисленность его произведеній свидѣтельствуешь о томъ, что онъ трудился



Рис. 79.

Корреджо.—Обрученіе св. Екатерины.

непрестанно. Хотя его композиціи иногда странны и безпорядочны, однако между ними встрѣчаются превосходныя, каковы напр. «Чудо св. Марка» (въ венеціанскомъ музеѣ) и нѣсколько картинъ, написанныхъ во дворцѣ дожей.

Укажемъ, наконецъ, на Паоло Каліари (1528—1588), прозваннаго Веронезе (онъ родился въ Веронѣ), занимающаго рядомъ съ Тиціаномъ самое видное мѣсто среди живописцевъ венеціанской школы и одного изъ самыхъ сильныхъ декораторовъ, когда-либо существовавшихъ. Чувствуя, такъ сказать, инстинктивное влеченіе къ обширнымъ компо-

зиціямъ, онъ помѣщалъ въ нихъ безъ всякой скученности множество дѣйствующихъ лицъ, умѣлъ составлять красивыя группы, сообразовать контрасты, приковывать взоры зрителя ко всѣмъ частямъ изображенія и придавать цѣлому грандіозность. Кромѣ того, онъ отлично располагался игрою и сочетаніемъ тоновъ, то смягчая, то усиливая ихъ чрезъ сопоставленіе однихъ съ другими, помѣщалъ фигуры въ яркихъ драпировкахъ на фонѣ величественной архитектуры или голубого неба, на которомъ кое-гдѣ бѣлѣютъ облачка. Въ произведеніяхъ Каліари мастерство и великолѣпіе соединены съ естественностью и непринужденностью, какъ нигдѣ въ работахъ другихъ художниковъ. Въ его евангельскихъ «Вечеряхъ», прекрасными образцами которыхъ могутъ служить «Бракъ въ Канѣ Галилейской» и «Вечеря въ домѣ Симона» (находятся въ Луврскомъ музеѣ), евангельскій текстъ—только предлогъ для изображенія блестящихъ венеціанскихъ пиршествъ. Чтобы получить полное понятіе объ этомъ мастерѣ, надо видѣть его въ Венеціи, въ тѣхъ зданіяхъ, которыя было поручено ему украсить живописью, между прочимъ, во дворцѣ дожей («Венеція на земномъ шарѣ», «Торжество Венеціи», «Взятіе Смирны» и др.), а также близъ Тревизы, въ замкѣ Мазеръ. Послѣ Каліари, венеціанская живопись ослабѣваетъ. Упадокъ искусства наступаетъ во всей Италіи.

ГЛАВА III.

Искусство во Фландріи и Германиі въ XV и XVI вѣкахъ.

Характеръ новаго искусства.—Въ сѣверныхъ и западныхъ странахъ, въ которыхъ готическое искусство иногда страдало вычурностью и манерностью, начинается въ XV вѣкѣ образовываться новое искусство. Но здѣсь сперва не подражаютъ античнымъ образцамъ, и главную заботу художниковъ составляетъ изученіе природы. Однако они понимаютъ и воспроизводятъ ее не такъ, какъ мастера XIII столѣтія, или итальянцы; вообще они не особенно заботятся о благородствѣ и гармоничности стиля, но прежде всего ищутъ самаго точнаго сходства съ дѣйствительностью. Они—реалисты въ полномъ смыслѣ слова, о чемъ свидѣтельствуетъ то важное значеніе, которое пріобрѣтаетъ портретъ во всѣхъ ихъ произведеніяхъ. Ихъ не страшатъ даже безобразіе и вульгарность. Тѣмъ не менѣе они не пренебрегаютъ совершенно средневѣковыми сюжетами; по своимъ вѣрованіямъ, это—художники-христіане, способные чувствовать и передавать религіозное вдохновеніе съ наивною искренностью. Эти характерныя черты

и противоположности станутъ для насъ понятны, если мы обратимъ вниманіе на происхожденіе этого новаго искусства. Оно возникло въ городахъ, населенныхъ богатымъ мѣщанствомъ и густою массою рабочаго люда, — въ мѣстахъ, въ которыхъ не могъ развиться такой тонкій вкусъ, какъ въ Италіи. Однако этому искусству не была чужда поэзія: она сосредоточивалась въ интимныхъ чувствахъ и въ вѣрованіяхъ, проникнутыхъ нѣжностью и мистицизмомъ.

Фландрія. — Новое направленіе искусства обнаружилось прежде всего во Фландріи *). Она была обязана этимъ своему богатству и дѣятельности: въ большихъ торговыхъ и промышленныхъ городахъ, каковы Брюгге, Гентъ и др., образуются корпораціи или цехи художниковъ, изъ которыхъ и исходятъ всѣ новшества **). Затѣмъ наступаетъ господство бургундскихъ герцоговъ; при ихъ блестящемъ дворѣ и подъ ихъ покровительствомъ работаютъ нѣкоторые изъ великихъ фламандскихъ мастеровъ XV столѣтія. Хотя Фландрія и имѣла достойныхъ скульпторовъ, однако творческая дѣятельность ея художниковъ выражалась, главнымъ образомъ, въ живописи. Здѣсь не являлось такихъ большихъ декоративныхъ произведеній въ церквахъ и другихъ зданіяхъ, какія мы видимъ въ Италіи: готическая архитектура убила стѣнную живопись, и живописцамъ приходилось исполнять только станковыя картины.

Ванъ-Эйкн. — Въ XV столѣтіи, съ появленіемъ братьевъ ванъ-Эйковъ, фламандская школа, уже подготовленная менѣе важными художниками, расцвѣтаетъ во всей своей оригинальности. Братъ Губертъ (1366? — 1426) и Янъ (? — 1440), хотя и родились въ Люттихскомъ княжествѣ, однако принадлежатъ къ фламандцамъ по своей дѣятельности: Губертъ проводитъ послѣдніе годы своей жизни въ Гентѣ, Янъ съ 1425 года живетъ въ Брюгге, гдѣ состоитъ придворнымъ живописцемъ и «камердинеромъ» Филиппа Добраго. Герцогъ иногда возлагалъ на него свои посольства и выражался о немъ, что «нѣтъ никого, кто былъ бы ему столь пріятенъ и обладалъ бы столь отличнымъ мастерствомъ и знаніемъ».

Преданіе приписываетъ ванъ-Эйкамъ изобрѣтеніе масляныхъ красокъ. Утверждать это въ такой абсолютной формѣ нельзя, но, какъ бы то ни было, ванъ-Эйки стали искуснѣе, чѣмъ прежде, разводить краски на маслѣ и улучшили приготовленіе лаковъ, слу-

*) См. Wauters, «La peinture flamande» (въ «Bibl. de l'enseignement des beaux-arts»); E. Fromentin, «Les Maitres d'autrefois» и сочиненіе Кареля ванъ-Мандера (фламандскаго Вазари) въ переводѣ Гиманса на франц. яз., подъ заглавіемъ: «Le Livre des peintres» 1885.

**) См. Debaisnes, «L'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV siècle» 1886.

жащихъ для покрытія картинъ. Кромѣ того, они умѣли смѣшивать краски на палитрѣ, увеличили число тоновъ и оттѣнковъ. Такимъ образомъ, они достигли въ колоритѣ бѣдшей роскоши и теплоты; ихъ пріемы обогатили технику живописи новыми средствами. Но это только часть того, на чемъ основана слава ванъ-Эйковъ. Самое важное изъ ихъ произведеній — большой складень «Поклоненіе Божественному Агнцу» — алтарный образъ, части котораго находятся теперь въ церкви св. Бавона, въ Гентѣ (рис. 80), и въ брюссельскомъ и берлинскомъ музеяхъ. Надъ этимъ произведеніемъ трудились оба брата. Оно было начато въ 1420 г., а окончено только въ 1432 г., шесть лѣтъ спустя послѣ смерти Губерта. Наверху изображены въ крупныхъ фигурахъ Богъ-Отецъ, Богородица, св. Іоаннъ, Адамъ, Ева и другіе святые. Внизу, на алтарѣ, стоитъ Агнецъ, окруженный ангелами; на переднемъ планѣ бьетъ фонтаномъ источникъ жизни; справа и слѣва отъ него группируются отцы Церкви, мученики, святые обоого пола и даже языческіе философы, предвозвѣщавшіе пришествіе Христово. Реалистическое направленіе школы обнаруживается здѣсь въ типахъ большинства изображенныхъ лицъ, имѣющихъ портретный характеръ, и въ фигурахъ Адама и Евы, прямо скопированныхъ съ тощихъ и дурно сложенныхъ рабочихъ, поставленныхъ въ некрасивыя позы.

Другихъ произведеній, которыя можно было бы приписать съ полною достовѣрностью Губерту ванъ-Эйку, не существуетъ, тогда какъ работъ его брата сохранилось довольно много. Какъ портретистъ, Янъ съ добросовѣстною точностью воспроизводилъ свои модели, сильно отмѣчая главныя характерныя черты фізіономій. Того же направленія онъ держался и какъ религіозный живописецъ: его Богородицы — молодыя фламандки, которыхъ онъ нисколько не идеализируетъ; окружающія ихъ лица списаны съ натуры, и во всѣхъ малѣйшихъ деталяхъ его картинъ видна забота о вѣрной передачѣ дѣйствительности. Фономъ нерѣдко служитъ живописный пейзажъ, исполненный съ удивительною тонкостью. Рисунокъ вездѣ твердъ, а колоритъ отличается невиданнымъ дотолѣ блескомъ и гармоничностью.

Ванъ-деръ-Вейденъ, Мемлингъ, Квентинъ Метсисъ и др. — Рожеръ ванъ-деръ-Вейденъ (1399 или 1400—1464), жизнь котораго протекла бѣдшею частью въ Брюсселѣ, былъ болѣе рѣзокъ въ рисунокѣ и сухъ въ колоритѣ. Но его произведенія, суровыя на видъ, каковы напр. «Семь Таинствъ» (въ антверпенск. музеѣ) и «Страшный Судъ» (въ городскомъ госпиталѣ въ Бонѣ), замѣчательны силою экспрессіи. Вліяніе этого художника было значительно не только на его родинѣ. Изъ его мастерской вышелъ Гансъ Мемлингъ (1435?—1495). На основаніи недавно найденнаго документа, можно полагать, что онъ былъ родомъ изъ Майнца. Объ его жизни долго рассказывались ро-



Рис. 80.

Губертъ и Янъ ванъ-Эйки.—Часть гентскаго алтарнаго склада.

маническія легенды, но достовѣрныхъ свѣдѣній о ней почти не имѣется; однако извѣстно, что она протекла болышею частью въ Брюгге. Тамъ, въ больницѣ св. Іоанна, хранится нѣсколько наилучшихъ его произведеній: «Рака св. Урсулы», портреты, «Поклоненіе волхвовъ» и особенно замѣчательное «Обрученіе св. Екатерины». Онъ отлично умѣлъ сообщать своимъ мадоннамъ и святымъ выраженіе глубокой и наивной вѣры. Его талантъ — болѣе нѣжный, болѣе проникнутый идеаломъ, чѣмъ талантъ ванъ-Эйка; рисунокъ у него такъ же точенъ, колоритъ такъ же мягокъ, но, обладая болышимъ изяществомъ, онъ, быть можетъ, уступаетъ ванъ-Эйку въ силѣ («Богоматерь семейства Флорейнсъ» въ Луврѣ).

Вокругъ этихъ великихъ мастеровъ группируются второстепенные художники, ихъ ученики: Диркъ Боутсъ, ванъ-деръ-Гусъ и др. Въ Антверпенѣ, Квентинъ Метсисъ *) (1466 — 1530) уже пускается въ область жанра («Банкиръ и его жена»), тогда какъ въ своихъ религіозныхъ картинахъ (триптихъ въ антверпенскомъ музеѣ) онъ напоминаетъ иногда ванъ-деръ-Вейдена, превосходя его, однако, разнообразіемъ и ловкостью исполненія. Въ Голландіи, на которую тогда распространяется вліяніе фламандской школы, Лука Лейденскій (1494 — 1533) славится болѣе какъ граверъ, чѣмъ какъ живописецъ; эстампы его замѣчательны мастерской передачей свѣтовыхъ эффектовъ и перспективы.

Вторженіе итальянскаго вкуса. — Съ начала XVI вѣка фламандскіе художники предпринимаютъ путешествія въ Италію съ



Рис. 81.

Р. ванъ-деръ-Вейденъ — Тибуртинская сивилла предсказываетъ имп. Августу Рождество Христово.
(Берлинскій музей).

*) См. Hymans, «Quentin Matsys», въ «Gazette des beaux-arts» за 1888 г.

цѣлью учиться въ школѣ тамошнихъ мастеровъ, и если не утрачиваютъ совершенно своего національнаго характера, то искажаютъ его заимствованіями. Тѣмъ не менѣе они пользуются большою славою. Они встрѣчаются тогда во всѣхъ странахъ—во Франціи, Италіи, Германіи, Испаніи. Впрочемъ, нѣкоторые, какъ напр. Янъ Мостартъ, не выѣзжаютъ изъ своего отечества; другіе хотя и посѣщаютъ Италію, но не поддаются ея вліянію и остаются фламандцами по духу и по стилю, каковъ напр. Петеръ Брюгель Старшій, изображавшій фламандскіе народные праздники и даровые обѣды съ такою же жизненностью въ композиціи, какъ и мастерствомъ исполненія.

Ковровое производство.—Съ живописью тѣсно связана одна изъ отраслей художественно-промышленныхъ производствъ, развившаяся во Фландріи, а именно изготовленіе ковровъ съ вытканными на нихъ картинами и узорами *). Особенно славились этимъ производствомъ мастерскія Арраса и Брюсселя, и ихъ издѣлія были повсюду въ большомъ почетѣ; а такъ какъ ткачи ковровъ получали картоны для своихъ работъ отъ живописцевъ, то новое движеніе, происходившее въ живописи, отражалось и въ этихъ работахъ. Правда, и сюда также въ XVI столѣтіи проникъ итальянскій стиль.

Происхожденіе нѣмецкихъ школъ **).—Переходъ отъ Фландріи къ Германіи не труденъ, потому что между этими двумя странами установились тѣсныя художественныя сношенія. Во второй, изъ нихъ также образуются школы въ большихъ торговыхъ городахъ въ Кельнѣ, Нюрнбергѣ, Аугсбургѣ. Традиціи готическаго искусства сохраняются здѣсь очень сильно; онѣ долго держатся и въ архитектурѣ, и въ скульптурѣ, но такъ, что вліяніе античности и Италіи не бросается въ глаза. Въ нѣмцѣхъ съ тѣмъ, во всѣхъ образныхъ искусствахъ выказывается стремленіе къ реализму. Мы видимъ его у скульпторовъ, изъ которыхъ многіе, какъ напр. Адамъ Крафтъ, и Петеръ Фишеръ, отличаются въ своихъ произведеніяхъ большою жизненностью и правдивостью. Рака св. Себальда въ Нюрнбергѣ, изготовленная Фишеромъ въ 1508—1519 гг.,—лучшее произведеніе нѣмецкой скульптуры за эту эпоху (рис. 82). Но главною отраслью искусства становится живопись. Въ XIV столѣтіи ея школы процвѣтаютъ въ Прагѣ, Нюрнбергѣ и, главнымъ образомъ, въ Кельнѣ. Въ XV вѣкѣ въ Германію проникаетъ фла-

*) См. E. Müntz, «La Tapisserie» (въ «Biblioth. de l'enseign. des beaux-arts») и Guifré, «La Tapisserie depuis le Moyen-âge jusqu'à nos jours», 1886.

**) См. Jansens, «L'Allemagne à la fin du Moyen-âge», переводъ на франц. языкъ, 1887, стр. 129—200, и Waagen, «Manuel de l'histoire de la peinture; écoles allemande, flamande et hollandaise», перев. на франц. языкъ Гиманса и Пти, Гентъ, 1863,—сочиненіе, нѣсколько устарѣвшее, но еще могущее быть полезнымъ.

мандское вліяніе. Вскорѣ появляются въ ней великіе мастера. Однимъ изъ первыхъ по времени былъ Мартинъ Шонгауеръ или Шёнъ, изъ Кольмара (около 1450 — 1488 г.), ученикъ, можетъ быть, Р. ванъ-деръ-Вейдена, оставившій послѣ себя, кромѣ нѣсколькихъ картинъ, большое число гравюръ, исполненныхъ твердымъ и ловкимъ рѣзцомъ. Германия не безъ основанія оспариваетъ у Италіи честь первенства въ воздѣлываніи гравюры на мѣди; еще до Шонгауера было нѣсколько нѣмецкихъ художниковъ, искусныхъ по этой части.

А. Дюреръ *). — Наиболѣе сильнымъ и оригинальнымъ выразителемъ нѣмецкаго генія въ XVI столѣтіи явился Альбрехтъ Дюреръ (1471—1523 гг.). Будучи родомъ изъ Нюрнберга, онъ учился въ мастерской Вольгемута, живописца и, вмѣстѣ съ имъ, скульптора, и по окончаніи своего образованія путешествовалъ четыре года по Германіи, а, можетъ быть, посѣтилъ также Венецію. Во всякомъ случаѣ, хотя съ этой поры онъ уже имѣетъ знакомство съ гравюрами Мантеньи и дѣлаетъ заимствованія у заальпійскихъ мастеровъ, однако итальянское искусство не оказываетъ сильнаго вліянія на уже сложившійся его талантъ. Начиная съ 1494 года, Дюреръ почти безвыѣздно живетъ въ Нюрнбергѣ. Часто повторяли, что непріятный характеръ и скупость его жены, Агнесы Фрей, отравляли его существованіе; но недавнія изслѣдо-

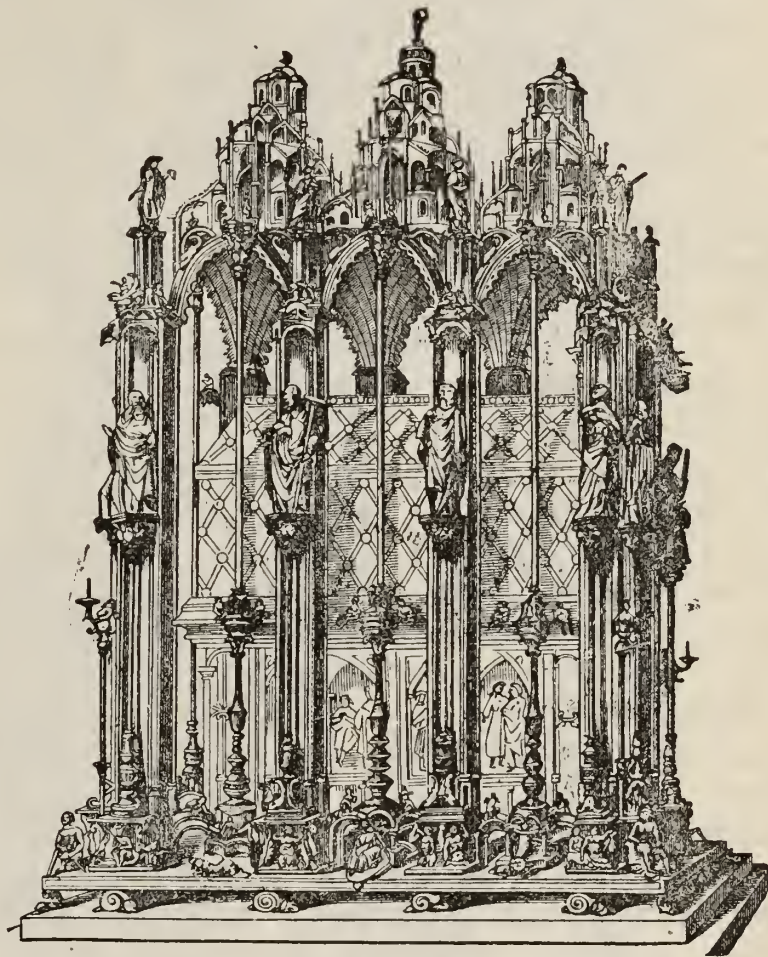


Рис. 82.

П. Фишеръ.—Рака св. Себальда въ Нюрнбергѣ.

*) См. Tausing, «A. Dürer» франц. пер. Грюе, 1876, и Effrussi, «A. Dürer et ses dessins» 1882.

ванія доказали, что А. Дюреръ былъ не такъ несчастливъ, какъ воображали—О двухъ его путешествіяхъ, въ Венецію (въ 1505—1507 гг.) и въ Голландію (въ 1520 г.), мы знаемъ благодаря его письмамъ и дневнику. Слава его предшествовала прїѣзду его туда; его эстампы очень цѣнились въ Венеціи, и самъ Маркантонио Раимонди поддѣлывался подъ нихъ. Джованни Беллини выказывалъ большую дружбу къ нему, Рафаэль былъ съ нимъ въ сношеніяхъ, другіе художники завидовали ему, и эта зависть, на которую онъ жалуется, служитъ доказательствомъ извѣстности, пріобрѣтенной имъ за границую. Въ Германіи, императоръ Максимилианъ заваливаетъ его заказами, правда, довольно плохо оплачиваемыми, и, между прочимъ, поручаетъ ему изготовленіе рисунковъ для триумфальныхъ арокъ и процессій. Примкнувъ къ реформации, Дюреръ заводитъ личное знакомство съ Лютеромъ, Меланхтономъ и Цвингли.

А. Дюреръ написалъ довольно большое количество картинъ. Къ замѣчательнѣйшимъ изъ нихъ принадлежатъ: «Поклоненіе волхвовъ» 1504 года (въ музеѣ Уффици, во Флоренціи), «Распятіе» 1506 года (въ дрезденской галлерей), «Мадонна» 1516 года (въ вѣнскомъ музеѣ) и «Четыре Апостола» (въ мюнхенской пинакотекѣ). Еще лучше, чѣмъ эти картины, знакомятъ насъ съ Дюреромъ его рисунки и гравюры. Нѣмецъ по мысли и по формѣ, онъ обладаетъ сильнымъ, но мрачнымъ и причудливымъ воображеніемъ; ему нравятся грустные сюжеты и странныя идеи [«Меланхолія» (рис. 83), «Рыцарь и Смерть», «Апокалипсисъ» и др.]. Съ другой стороны, экспрессія у него полна ни передъ чѣмъ не останавливающимся реализмомъ; онъ вводитъ въ свои композиціи крайне неблагородные типы, самыя будничныя, даже вульгарныя детали для того, чтобы производить неожиданно величественные и живописные эффекты. Его произведенія нерѣдко могутъ казаться грубыми и негармоничными, но въ нихъ всегда много силы и ума. Трактую религіозные сюжеты [Страсти Христовы, эпизоды житія Богородицы (рис. 84)], онъ сообщаетъ имъ мѣстный характеръ: типы, костюмы, нравы, природа — все въ нихъ напоминаетъ Германію; но онъ вноситъ въ нихъ задушевную поэзію, преобразующую композицію и налагающую на нее религіозный отпечатокъ. Фигуры Дюрера—настоящіе евангельскія лица, но облеченныя въ реальные и конкретные образы, которыми надѣляло ихъ народное воображеніе. Подобно тому, какъ Лютеръ переводитъ Священное Писаніе на народный языкъ, Дюреръ выражаетъ въ своей живописи христіанскія вѣрованія понятно для всѣхъ и каждого. Съ точки зрѣнія техники, онъ — также великій мастеръ. Въ его гравюрахъ видны необычайная сила и увѣренность, а вмѣстѣ съ тѣмъ и тщательная, иногда даже черезчуръ мелочная отдѣлка малѣйшихъ деталей.

Гольбейнъ *).—А. Дюреръ—глава франконской школы. Швабская школа, изъ которой выходятъ Гольбейны, не столь равнодушна



Рис. 83.

Меланхолия.

(Гравюра А. Дюрера).

въ красотѣ и изяществу. Стремленіе къ нимъ замѣтно уже у Гольбейна Старшаго; оно еще ярче выражается у его сына. Не пере-

*) См. Р. Mantz, «Hans Holbein», изд. Каптена.

ставая быть нѣмцемъ, послѣдній, въ бѣльшей степени, чѣмъ Дюреръ, подвергается вліянію Италіи. Гольбейнъ Младшій родился въ 1497 или въ 1498 г., въ Аугсбургѣ, и въ 1516 г. поселился въ Базелѣ. Разсказы объ его лѣности и пьянствѣ—не что иное, какъ басни. Съ 1526 г. по 1528 г. онъ впервые ищетъ счастья въ Англіи, возвра- щается туда въ 1532 г. и затѣмъ, сдѣ- лавъ кратковременную поѣздку въ Базель въ 1538 г., живетъ до самой смерти своей (въ 1543 г.) въ Англіи, гдѣ пользуется большимъ уваженіемъ и съ 1537 г. работаетъ для Генриха VIII. Какъ портретистъ, онъ отличается неподра- жаемою правдивостью и точностью (нѣсколько портретовъ въ базельскомъ музеѣ, портретъ Эразма Роттердамскаго и Анны Клеве, въ Луврѣ, и др.). Какъ живописецъ религіозныхъ сюжетовъ, онъ исполнилъ много мадоннъ; лучшая изъ нихъ—дармштадтская. Его «Усопшій Христосъ» базельскаго музея (1521 г.)— произведеніе реалистическое, въ кото- ромъ и рисунокъ, и краски способ- ствуютъ къ тому, чтобы ужасать зрите- лей видомъ мертваго тѣла, но, тѣмъ не менѣе, величественное и патетическое



Рис. 84.

А. Дюреръ. — Богоматерь посѣщаетъ св. Елисавету.

по выраженію. Такой же характеръ имѣютъ другія произведенія Гольбейна, особенно десять рисунковъ «Страстей Христовыхъ» (въ базельскомъ музеѣ), въ которыхъ всѣ муки, перенесенныя Спасителемъ, изображены захватывающимъ душу образомъ. Гольбейнъ брался писать также большія декоративныя картины на античныя сюжеты, какъ доказываютъ это стѣнныя фрески въ залѣ совѣта, въ Базелѣ, къ сожалѣнію, почти совсѣмъ исчезнувшія. Наконецъ, Гольбейнъ компоновалъ немало рисунковъ для гравюръ: 83 рисунка къ «Похвалѣ глупости» Эразма, его «Азбуку Смерти» и «Призраки Смерти», въ которыхъ онъ съ неистощимою изобрѣтательностью и мрачною ироніею представляетъ одинаковую власть смерти и надъ красотою, и надъ бѣдностью.

Современникъ Дюрера и Гольбейна, Лукасъ Кранахъ (1472—1553 гг.) можетъ быть поставленъ на одну съ ними доску, но, тѣмъ не менѣе, отличается оригинальнымъ талантомъ. Вышедшія изъ-подъ его кисти мадонны — молодыя, свѣжія, деликатно-сложенныя нѣмки,

лица которыхъ прельщаютъ смѣсью кротости и игривости. Онъ любилъ также писать нагое человѣческое тѣло (нѣсколько изображеній Адама и Евы) и нерѣдко заимствовалъ сюжеты изъ языческой мифологіи («Венера» въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ С.-Петербургѣ, и въ Луврѣ), но какъ по концепціи, такъ и по стилю, оставался чуждъ античному искусству: его фигуры часто имѣютъ тощія формы, слишкомъ длинны и поставлены въ жеманныя позы.

Вліяніе реформациі.—Вліяніе реформациі на искусства часто бывало предметомъ споровъ. Не подлежитъ сомнѣнію, что новыя идеи иногда возбуждали противъ религіозныхъ памятниковъ толпы иконоборцевъ. Однако Лютеръ не запрещалъ искусства. А. Дюреръ, Гольбейнъ и Крапахъ были протестанты, но не отказались ни отъ живописи, ни отъ религіозныхъ сюжетовъ. Очень возможно, что воспринятые ими доктрины способствовали ихъ освобожденію отъ традицій и возбудили въ нихъ желаніе дать христіанскому искусству популярную форму; но нѣмецкая школа стремилась къ этому еще до появленія Лютера. Съ другой стороны, наблюдая упадокъ нѣмецкаго искусства, наступившій во второй половинѣ XVI столѣтія, едва ли можно приписывать этотъ упадокъ реформациі. Повидимому, она не играла такой роли: нѣмецкіе художники сдѣлались очень посредственными отъ того, что утратили свой національный характеръ и пустились подражать итальянскому стилю.



Рис. 5

Гансъ Гольбейнъ—Св. Елисавета.

ГЛАВА IV.

Искусство во Франціи въ XV и XVI столѣтіяхъ *).

Французское искусство въ концѣ Среднихъ Вѣковъ.—

*) См. Delaborde, «Les Renaissance des arts à la cour de France» 1850; Berty, «Les grands architectes français de la Renaissance» 1860; Palustre,

Во Франціи, съ наступленіемъ XIV столѣтія, готическое искусство искажается. Зданія этого времени нерѣдко непріятно поражаютъ своею кажущеюся непрочною, безпорядочною своихъ линий и обиліемъ сложныхъ украшеній. Въ пластическихъ искусствахъ, фігуры, гоняясь за граціозностію, становятся иногда манерны, а стремясь къ правдивости, впадаютъ въ вульгарность. Но высказывать такое мнѣніе о произведеніяхъ XIV и XV столѣтій можно только съ оговорками. Гражданская архитектура въ эту пору создаетъ очаровательно-изящныя ратуши и замки; то же самое должно сказать о живописи и скульптурѣ; достаточно, напримѣръ, заглянуть въ нѣкоторыя рукописи той эпохи, чтобы найти въ нихъ большую художественность. Очевидно, французское искусство еще не истощилось, а только преобразовывалось.

Фламандское вліяніе.—Опредѣляя характерныя черты французскаго искусства въ концѣ Среднихъ Вѣковъ, нерѣдко подмѣчаешь въ немъ тѣ же стремленія, что и во Фландріи. Въ ту пору оно находилось въ близкой связи съ этою страной, а не съ Италіею. Такимъ образомъ, фламандское вліяніе легко проникло во Францію *). Бургундскіе герцоги привлекали въ Дижонъ художниковъ изъ своихъ фламандскихъ городовъ; таковы почти всѣ тѣ, на которыхъ были возложены работы въ картезіанскомъ монастырѣ близъ Дижона. Въ ихъ числѣ находился Кло Слютеръ, исполнившій въ концѣ XIV и въ началѣ XV вѣка, вмѣстѣ со своимъ племянникомъ, Кло де-Вервомъ, «Моисеевъ колодець» и «Гробницу Филиппа Смѣлаго»; это былъ главный мастеръ дижонской школы, просуществовавшей до середины XV вѣка. При дворѣ Карла V мы встрѣчаемъ фламандскихъ живописцевъ и скульпторовъ, Геннекена изъ Люттиха, Яна изъ Брюгге и Андрея Боневѣ изъ Валансьена, работавшихъ также для герцоговъ Анжуйскихъ, Беррійскихъ и Орлеанскихъ. Позже, бывший неаполитанскій король, добрякъ Ренѣ, который и самъ упражнялся въ живописи, заводитъ сношенія съ Италіею и вызываетъ изъ нея нѣсколькихъ художниковъ, но въ отношеніи живописи предпочитаетъ фламандскую школу **). Наконецъ, въ XVI столѣтіи, мы находимъ въ церкви Бру работы фламандцевъ, бывшихъ на службѣ у Маріи Австрійской.

«La Renaissance en France» 1879—1889; E. Müntz, «La Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII» 1885; Pattison, «The Renaissance of art en France» 1879; W. Lübke, «Geschichte der Renaissance in Frankreich», 2 изд., 1885.

*) См. Courajod, «De l'influence de l'art flamand sur la sculpture française à la fin du XIV siècle», въ «Gazette des beaux-arts» за 1885 г.; «Les véritables origines de la Renaissance», въ томъ же журналѣ за 1886 г.; «La part de la France du Nord dans l'oeuvre de la Renaissance» 1889.

**) См. Lecoq de la Marche, «Le roi René», 1875, т. I, стр. 70 и слѣд.

Жанъ Фукѣ и Мишель Коломбъ. — Отсюда отчасти произошли характерныя черты турецкой школы, образовавшейся въ XV столѣтіи. Знаменитѣйшіе ея представители — Жанъ Фукѣ въ живописи и Мишель Коломбъ въ скульптурѣ. Первый изъ нихъ (приблизительно съ 1415 по 1480 г.) находился на службѣ Карла VII и Людовика XI. Онъ былъ извѣстенъ и въ Италіи; тамъ превозносили его талантъ и пригласили въ Римъ писать портретъ папы Евгенія IV. Судить о немъ мы можемъ лучше всего по иллюстрированнымъ имъ рукописямъ: «Часословъ Эт. Шевалье», «Древности Іосифа Флавія», въ парижской національной библіотекѣ, «Боккаччо», въ мюнхенской библіотекѣ, и др.). Миниатюры этихъ рукописей — настоящія картины, прекрасно скомпонованныя и заключающія въ себѣ массу фигуръ *). По стилю, колориту и любви къ портретамъ (рис. 86) Фукѣ приближается къ фламандской школѣ, но къ ея свойствамъ у него присоединяется чисто-французское стремленіе къ изяществу и граціи; у итальянцевъ онъ заимствуетъ, главнымъ образомъ, архитектурныя рамки и детали орнаментаціи. Мишель Коломбъ (приблизительно съ 1431 по 1512 г.), родившійся въ Бретани, съ 1445 г. изучалъ произведенія Кло Слютера въ Дижонѣ и провелъ нѣкоторое время въ школѣ фламандцевъ, которые еще находились тамъ. Впослѣдствіи онъ поселился въ Турѣ, и его слава стала распространяться. Онъ исполняетъ для Людовика XV барельефъ, впослѣдствіи разбившійся, для герцога Бретанскаго — гробницу герцога Франциска II въ Нантѣ, самое лучшее изъ своихъ произведеній, для кардинала д'Амбуаза — «Св. Георгія, поражающаго дракона» (находится въ Луврѣ). Всѣ сохранившіяся скульптуры Коломба отличаются большою стильностью, простотой и силой выраженія и мастерствомъ исполненія **).

Итальянское вліяніе. — Хотя эта школа, къ которой принадлежали еще и другіе хорошіе художники, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ напоминала фламандскую школу, однако въ другихъ отношеніяхъ она была самобытною и чисто-французскою, отличалась бѣльшимъ вкусомъ и бѣльшею деликатностью. Повидимому, ей надо было продолжать идти по прежнему пути, но въ XVI ст., послѣ походовъ Карла VIII, Людовика XII и Франциска I, Италія оказала на французское искусство извѣстное вліяніе, которое долго было предметомъ споровъ, и опредѣлить которое съ точностью не всегда легко.

Итальянскія культура и искусства привели въ восхищеніе Карла VII и его спутниковъ, о чемъ свидѣлствуютъ писатели того времени

*) Curmer, «Les Evangiles» (съ воспроизведеніями многихъ миниатюръ Фукѣ); «Heures d'Et. Chevalier», 1865; Bouchot, «Jean Fouquet», въ «Gas. des beaux-arts» за 1890 г.

**) См. Palustre, «Michel Colombe» (въ «Gazette des beaux-arts» за 1884).

и шюьма названнаго государя. Карлъ VIII вывезъ изъ Италіи художниковъ; мы встрѣчаемъ у него на службѣ архитекторовъ Фра-Джондо и Бернабеи да-Кортоня, прозваннаго Боккадоромъ, скульптора



Рис. 86.

Жанъ Фуке.—Портретъ Жювеналя Дезюрсина.

(Луврскій музей).

Паганино, исполнившаго его гробницу въ Сентъ-Дени, и др. То же было и при Людовикѣ XII. Въ царствованіе Франциска I наплывъ итальянцевъ во Францію еще усиливается. Леонардо да-Винчи проводитъ въ ней свои послѣдніе дни, Андреа дель-Сарто и Бенвенуто

Челлини живутъ здѣсь долго, Россо, Приматиччо, Никколо дель-Аббате трудятся надъ украшеніемъ Фонтенеблоскаго замка; король осыпаетъ ихъ милостями, старается привлечь къ себѣ Рафаэля, Микеланджело, Тиціана и собираетъ ихъ произведенія. Онъ увлекается также антиками, покупаетъ ихъ или достаетъ слѣпки съ нихъ. Принцы и аристократы слѣдуютъ его примѣру.

Итакъ, отрицать итальянское вліяніе и его послѣдствія невозможно. Оно помогло Франціи освободиться отъ средневѣковыхъ традицій и вступить на путь цивилизаціи, въ которой завѣты древняго міра перемѣшивались со множествомъ новыхъ идей. Однако не слѣдуетъ заключать, чтобы эта цивилизація вдругъ насадила во Франціи чужое для нея искусство и сдѣлала французскихъ художниковъ слѣпыми подражателями. Французскій духъ не утратился несмотря на новыхъ пришельцевъ *), которымъ благопріятствовалъ дворъ: въ теченіе долгаго времени французское искусство хотя и дѣлало заимствованія отъ иностранцевъ, но только для того, чтобы соединять эти заимствованія съ тѣмъ, что извлекало изъ самого себя и изъ своего прошлаго.

Архитектура. Замки**).—Индивидуальность французскаго генія выказывается съ полнымъ блескомъ въ архитектурѣ. Нѣкогда было въ обычаѣ приписывать большинство архитектурныхъ памятниковъ XVI столѣтія итальянцамъ, но теперь, благодаря неопровержимымъ доказательствамъ, удалось опредѣлить ихъ настоящихъ соорудителей, которые оказались французами. Впрочемъ, достаточно было взглянуть на нихъ безъ предубѣжденія, чтобы увѣриться, что они, особенно памятники первой половины столѣтія, нисколько не походятъ на итальянскіе. Зданія почти вездѣ, въ отношеніи плана и расположенія,—французскаго стиля; заимствованія изъ античнаго или чужестраннаго зодчества ограничиваются преимущественно мотивами орнаментации. Въ этомъ отношеніи особенно интересно изученіе замковъ, столь многочисленныхъ и изящныхъ въ ту эпоху. Замокъ XVI столѣтія возникъ изъ средневѣковаго замка, но преобразовался примѣнительно къ нравамъ новаго общества. Уже въ концѣ XIV столѣтія древніе замки стали казаться слишкомъ массивными и мрачными, и были дѣлаемы попытки придать имъ болѣе привлекательный видъ; примѣромъ тому можетъ служить замокъ Пьерфонъ, прекрасно реставрированный Виолле-ле-Дюкомъ. Съ тѣхъ поръ военное значеніе феодальныхъ зам-

*) См. Louis Gonze, «Maître Pihourt et ses hétéroclite» (въ «Gazette des beaux-arts» за 1875).

**) Кромѣ вышеупомянутыхъ сочиненій, см. Sauvageot, «Palais, châteaux», hôtels de France du XV au XVIII siècle» 1867, и монографіи: Pforor, «Anet» 1867, и «Fontainebleau» 1863; Roussel, «Anet» 1875; Millot, «Chambord» 1868; Deville, «Comtes de Gaillon» 1851 и пр.

ковъ-крѣпостей уменьшилось. Въ XVI столѣтіи замокъ измѣняется еще больше: въ стѣнахъ продѣлываются широкія окна, повсюду дается доступъ воздуху и свѣту, устраиваются павильоны, оранжереи, фонтаны, сады. Со всѣхъ сторонъ, какъ внутри, такъ и снаружи, развивается богатая и причудливая орнаментація, въ которой готическіе, античные и итальянскіе мотивы перемѣшиваются между собою. Ко-

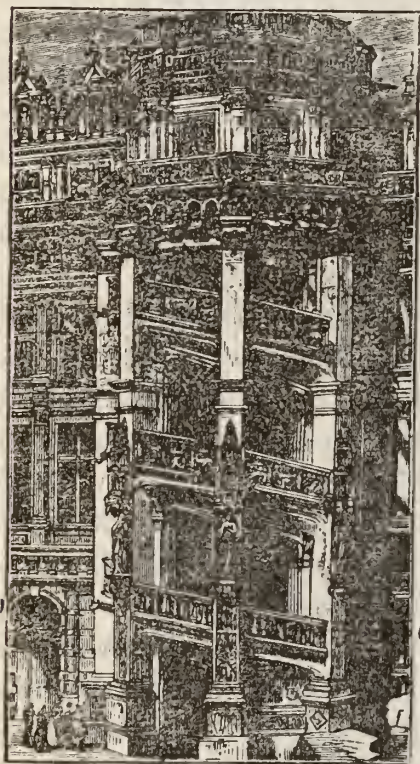


Рис. 87.

Лѣстница въ замкѣ Блуа
(нач. XVI стол.).

роче сказать, мрачный замокъ превращается въ веселое жилище, чисто французское въ своемъ цѣломъ, но доступное всяческимъ затѣямъ, всѣмъ вліяніямъ, господствовавшимъ тогда во французскомъ обществѣ. Жизнь въ замкахъ часто была пріятною и утонченною; Раблѣ, въ своемъ описаніи Телемскаго аббатства, изобразилъ ее идеаль.

Изъ красивѣйшихъ замковъ этого времени, замокъ Амбуазъ заложенъ при Карлѣ VIII, а Блуа отчасти реставрированъ при Людовикѣ XII (рис. 87); въ постройкѣ его принималъ участіе Коленъ Біаръ, «главный каменныхъ дѣлъ мастеръ (maître maçon) города Блуа». Министръ короля, кардиналъ д'Амбуазъ, выстроилъ близъ Руана свой знаменитый замокъ Гайлонъ, разрушенный во время революціи, но портикъ котораго хранится въ парижскомъ училищѣ изящныхъ искусствъ; надъ сооруженіемъ этого замка трудились Гильомъ, Сено, Пьеръ Фень, Пьеръ де-Лормъ, Коленъ Біаръ и Пьеръ Валансъ.

При Францискѣ I воздвигнутъ замокъ Шамборъ, быть можетъ, самое дивное сооруженіе изъ всѣхъ; одинъ венеціанскій посланникъ говорилъ, что ему не случалось видѣть ничего, что превосходило бы это прекрасное зданіе съ золотыми зубцами, съ крылами, покрытыми свинцомъ, съ павильонами, террасами и галлереями, подобное дворцу Моргана и Альсины, описываемому поэтами. Карлъ V находилъ въ этомъ замкѣ «въ сокращенномъ видѣ все, что только можетъ придумать чело- вѣческая изобрѣтательность» Строителемъ его былъ мѣстный архитекторъ, имя котораго долгое время оставалось неизвѣстнымъ, Пьеръ Невѣ, прозванный Тренкѣ. Пьеръ Шанбижъ работалъ надъ постройкою замка Сенъ-Жерменъ; Жакъ и Гильомъ ле-Бретонъ соорудили замокъ Виллеръ-Коттерѣ. Въ Мадридскомъ замкѣ, находившемся въ Булон-

скомъ лѣсу и въ настоящее время не существующемъ, итальянское вліяніе выказывалось сильнѣе, хотя его архитекторы, Гадье и Гратьенъ Франсуа, были французы. То же самое можно сказать и относительно Фонтенебло, гдѣ работалъ преимущественно Жиль ле-Бретонъ. Кромѣ такихъ королевскихъ резиденцій (мы поименовали важнѣйшія изъ нихъ), слѣдовало бы упомянуть о многихъ дворянскихъ замкахъ, каковы, напр., Шенонсѣ, Бюри, Шатоденъ, Азелѣ-Ридѣ и др. Особенно изобилуетъ роскошными замками XVI столѣтія бассейнъ Луары.

Новый стиль, настоящій французскій, распространился также и по городамъ; въ этомъ стилѣ были построены дворцы частныхъ лицъ (архіепископскій дворецъ въ Сансѣ, дворецъ Эковиль въ Канѣ, Бутерульдъ въ Руанѣ, такъ называемый домъ Агнесы Сорель и Франциска I въ Орлеанѣ, нѣкоторые отели въ Парижѣ и т. д.), а также ратуши (въ Орлеанѣ и Божанси). Парижская ратуша, архитекторомъ которой былъ итальянецъ Бокадоро, начата постройкою въ 1533 году, но сооруженіе ея въ первое время двигалось очень медленно.

Филиберъ де-л'Ормъ, Пьеръ Лескѣ, Жанъ Бюлланъ.—Во второй половинѣ XVI столѣтія, подѣ покровительствомъ Генриха II и Екатерины Медичи, воздвигаются большія зданія, строителями которыхъ являются извѣстнѣйшіе представители французской архитектуры того вѣка. Крупные художники, занимавшіе видное положеніе при дворѣ и находившіеся въ сношеніяхъ съ литераторами, они—болѣе свѣдущіе теоретики и разумнѣе пользуются иноземными формами; кромѣ того, они даютъ широкій просторъ своей фантазіи, обладаютъ болѣе тонкимъ вкусомъ и придаютъ своимъ произведеніямъ національный отпечатокъ.

Филиберъ де-л'Ормъ (род. около 1515, ум. въ 1570) *) въ ранней молодости посѣтилъ Римъ и, какъ говоритъ онъ самъ, измѣрялъ античныя памятники. Въ царствованіе Генриха II онъ съ 1548 г. сталъ придворнымъ архитекторомъ и инспекторомъ королевскихъ построекъ; находившись нѣкоторое время въ немилости послѣ смерти Генриха II, онъ потомъ снова приобрѣлъ благорасположеніе Екатерины Медичи. Его сочиненія: «Nouvelles inventions pour bien bâtir» 1561 г. и «Le premier tome de l'architecture» 1567 г., свидѣтельствуютъ о томъ, какъ основательно онъ изучилъ зодчество и соединялъ старинныя традиціи французскихъ мастеровъ со знаніемъ античныхъ орденовъ. О томъ же свидѣтельствуютъ и его сооруженія, изъ которыхъ два самыя замѣчательныя—замокъ Анѣ и Тюльери. Замокъ Анѣ, построенный для Діаны де-Пуатье, впослѣдствіи разрушенный, недавно

*) См. M. Vachon, «Philibert de l'Orme» 1887.

реставрированъ. Что касается до Тюльери, который было поручено строить де-л'Орму Екатериною Медичи, то онъ успѣлъ исполнить только его часть. Къ греко-римскимъ орденамъ онъ примѣшиваетъ такъ называемую имъ «французскую колонну», въ которой промежутки валовъ украшены скульптурными ожерельями. Во всѣхъ деталяхъ, вездѣ въ орнаментаціи, мы находимъ у него тотъ же двойственный характеръ—оригинальность и подражаніе. Въ особенности де-л'Ормъ стремился къ тому, чтобы постройка была логична и соответствовала своему назначенію, полагая, что «лучше не умѣть орнаментировать и дѣлать роскошными стѣны или что-либо другое, чѣмъ не понимать ясно, что необходимо для здоровья и сбереженія людей и имущества». Послѣ де-л'Орма постройку Тюльери продолжалъ Жанъ Бюланъ, трудившійся надъ сооруженіемъ замка Экуанъ для коннетабля Монморанси. Онъ также ѣздилъ въ Италію; воспоминанія о томъ, что было имъ изучено тамъ, изложены въ одномъ изъ его трактатовъ, озаглавленномъ: «*Règle générale d'architecture, des cinq manières de colonnes... à l'exemple de l'antique suivant les règles et doctrines de Vitruve*», 1568. Пьеру Лескò (съ 1510, приблизительно по 1578), другу поэта Ронсара, архитектору Франциска I и Генриха II, была въ 1546 г. поручена постройка новаго Лувра (рис. 88), который, по желанію Франциска I, долженъ былъ замѣнить собою дворецъ Карла V. Вопросъ о томъ, какая именно часть этого зданія принадлежитъ Лескò, часто бывалъ предметомъ спора; не подлежитъ сомнѣнію только одно, а именно, что Лескò строилъ западное и южное крылья большого двора, но не докончилъ ихъ. Потомство подтвердило слѣдующее мнѣніе о немъ архитектора его эпохи: «Эта часть сооруженія такъ разукрашена колоннами, фризами, архитравами и разнаго рода архитектурными украшеніями, симметрично и чрезвычайно красиво расположенными, что едва ли во всей Европѣ можно найти другую, ей подобную». Справедливость требуетъ упомянуть вслѣдъ за этими великими мастерами о Жакѣ Андруэ дю-Серсò, издавшемъ нѣсколько сборниковъ, драгоценныхъ для знакомства съ архитектурой и декоративнымъ искусствомъ XVI ст. Въ самомъ значительномъ изъ нихъ, «*Les plus excellens bastimens de France*», 1576—1579, воспроизведены знаменитыя зданія того времени, преимущественно замки, изъ которыхъ многіе были потомъ перестроены или разрушены *).

Порядочное число сборниковъ дю-Серсò наполнено снимками и композиціями съ античныхъ образцовъ и иностранными орнаментами. На самомъ дѣлѣ, чѣмъ дальше, тѣмъ вторженіе этихъ двухъ элементовъ во французское зодчество становилось ощутительнѣе. Религіозная

*) См. Gay-nüller, «*Les Du-Cerceau, leur vie et leur oeuvre*» 1887.

архитектура долго противилась этому: до середины XVI столѣтія она почти повсемѣстно оставалась готической, лишь изрѣдка заимствуя кое-какія детали изъ античнаго искусства; примѣрами могутъ служить

церкви Сень-Маклу въ Руанѣ, Нотрѣ - Дамъ-дю-Бру въ Бургѣ, Сень-Жерменъ - д'Оксерруа, въ Парижѣ. Но уже въ хорѣ церкви св. Петра въ Канѣ, построенной около 1525 г. Экторомъ Сойе, въ церкви св. Евстафія въ Парижѣ, въ церквахъ Жизора и Ветейля, въ церкви св. Клотильды въ Андели, произведеніи Пьера Лемерсье, и въ др. эта новизна выказывается замѣтнѣе, такъ что въ концѣ столѣтія чувствуется близость окончательнаго разрыва церковной архитектуры со Средними Вѣками.

Скульптура. — Въ скульптурѣ итальянское вліяніе XVI вѣка начало отражаться рано *). Въ Гайлонѣ пріѣзжаетъ изъ заальпійскихъ странъ нѣсколько скульпторовъ, приглашенныхъ кардиналомъ Амбуазомъ, и даже въ мастерской Мишеля Коломба въ числѣ скульпторовъ встрѣчаются итальянцы.

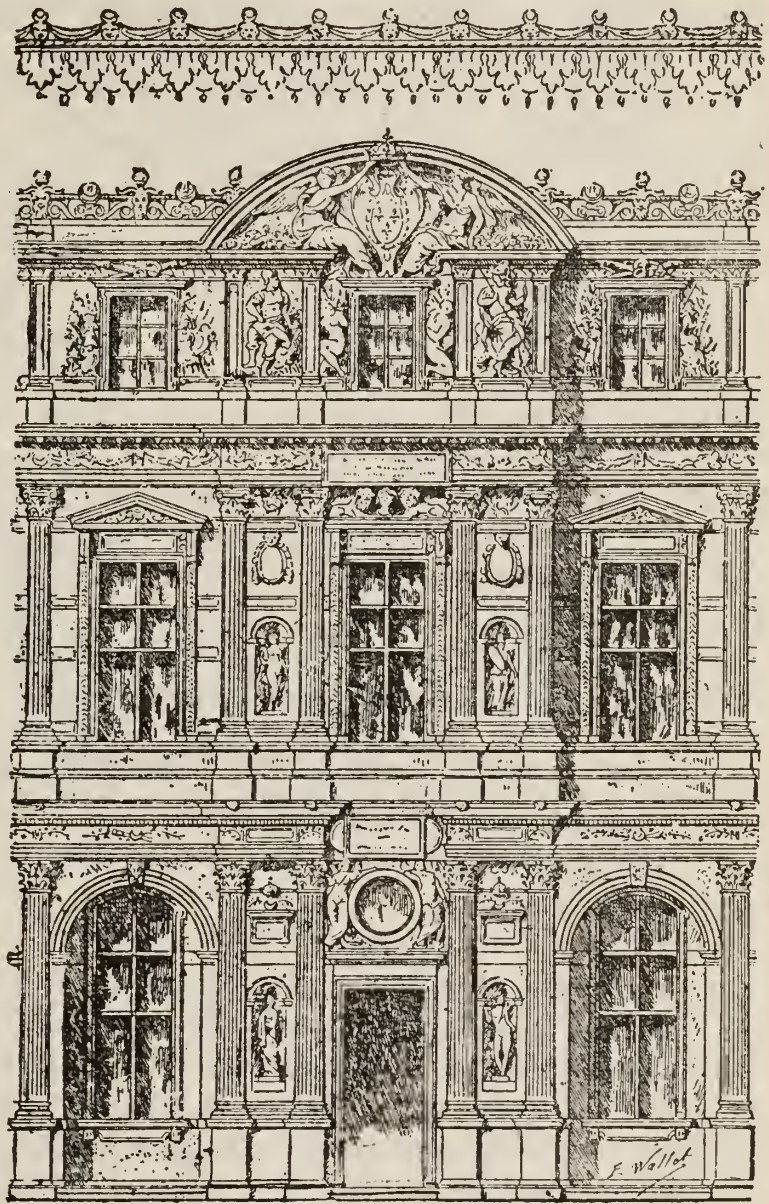


Рис. 88.
Л у в р ь.

*) См. Courajod, «De la part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la Renaissance française» въ «Gaz. des beaux-arts», 1884—1885); De Montaignon, «La famille des Juste en France» (тамъ же, 1875—1876); Bonaffé, «Le Mausolée de Claude de Lorraine» тамъ же, 1884.

Наконецъ, въ Турѣ, въ царствованіе Людовика XII, основывается настоящая итальянская колонія — семья Жюстовъ: они изготовляютъ гробницу епископа Томаса Джемса въ Долѣ, производятъ часть скульптурныхъ работъ въ Гайлонѣ, исполняютъ надгробный памятникъ Людовика XII и Анны Бретанской (въ Сень-Дени) и пр. При Францискѣ I на смѣну имъ являются Бенвенуто Челлини и Паоло Требатти; позже того флорентіецъ Доменико работаетъ въ Парижѣ, въ Фонтенебло, въ Жуанвилѣ, въ Труа и въ др. мѣстахъ. Немало произведеній анонимныхъ можетъ быть прямо или косвенно относимо къ числу работъ этихъ иностранцевъ. Однако французская скульптурная школа продолжала существовать, и даже среди художниковъ, поддавшихся обаянію итальянскаго искусства, многіе остались вполне оригинальны. Таковъ былъ напр. Жанъ Гужонъ, сдѣлавшійся впервые извѣстнымъ въ 1540—1541 гг. своими работами въ церкви Сень-Маклу, въ Руанѣ. Въ 1542 году мы встрѣчаемъ его уже въ Парижѣ работающимъ надъ изготовленіемъ жюбѣ для церкви Сень-Жерменъ-л'Оксерруа; нѣсколько позже, коннетабль Монморанси приглашаетъ его въ Экуанъ, и, наконецъ, онъ принимаетъ участіе въ украшеніи Лувра. Съ 1562 года Гужонъ исчезаетъ безслѣдно; прежде думали, что онъ погибъ въ Вареоломеевской ночи, но недавно найденные документы доказываютъ, что онъ покинулъ Францію, можетъ быть, потому, что былъ протестантъ; въ 1564 году онъ поселился въ Болоньѣ, гдѣ и умеръ около 1568 г. *). Другъ Лескò, съ которымъ онъ не разъ работалъ, почитатель Витрувія, одинъ изъ переводовъ котораго имъ иллюстрированъ, Гужонъ въ современныхъ ему документахъ нерѣдко упоминается, какъ архитекторъ; дѣйствительно, онъ обладалъ удивительнымъ искусствомъ приспособлять свои фигуры къ линіямъ и формамъ зданія и высоко развитымъ декоративнымъ чувствомъ. Лучшія изъ его произведеній—«Діана», находившаяся въ Анѣ (рис. 89), «Нимфы Источника Невинныхъ» (въ Луврѣ), кариатиды въ Salle des gardes и нѣсколько скульптурныхъ вещей въ Луврѣ. Въ нихъ онъ обнаруживаетъ тонкій и изящный талантъ и особенную заботливость о формѣ, о стройной граціи фигуръ и о гармоничности цѣлаго. Изъ современниковъ Гужона, работавшихъ при дворѣ, назовемъ Пьера Бонтана и Жермена Пилонъ, изваявшихъ подъ руководствомъ Филибера де-л'Орма барельефы и статуи надгробнаго памятника Франциска I (въ Сень-Дени). Впослѣдствіи Жерменъ Пилонъ исполнилъ большую часть скульптуръ въ надгробномъ памятникѣ Генриха II (въ Сень-Дени). Самое знаменитое его произведеніе—группа «Три Граціи» (въ Луврѣ),

*) См. De Monteglon, «La vérité sur la naissance et la mort de Jean Goujon» (въ «Gaz. des beaux-arts», 1884—1885).

имѣвшая назначеніемъ поддерживать урну съ сердцемъ названнаго короля (рис. 90). Стилъ Пилона—стилъ Гужона, но въ нѣкоторыхъ фигурахъ перваго чувствуется больше силы.

Въ провинціи, уроженецъ Лотарингіи Ришье*) («Распятіе» въ Гаттонъ-ле-Шатели, 1523 г., и «Положеніе во гробъ» въ Сень-Мигіель, позже 1544 г.) выказалъ сильный и драматическій талантъ. Какъ на отличнѣйшія произведенія французской школы укажемъ еще на скамьи въ Амьенскомъ соборѣ, оконченныя въ 1522 г. Жаномъ Трю-



Рис. 89

Ж. Гужонъ.— Діана

пеномъ вмѣстѣ съ другими художниками, на скульптуры Солемскаго аббатства, на южныя двери собора въ Бовѣ, исполненныя Жаномъ де-По и на нѣкот. др.

Живопись.—Изъ всѣхъ отраслей искусства во Франціи XVI столѣтія живопись была наименѣе оригинальна. При Карлѣ VIII и Людовикѣ XII главными ея представителями являются два художника, находившіеся тотъ и другой на королевской службѣ: Жанъ Бурдишонъ и Жанъ Перреаль. До насъ дошло превосходное произведеніе Бурдишона, «Часословъ Анны Бретанской» (въ парижской Національной Библіотекѣ). Въ немъ уже замѣтно итальянское вліяніе. Перреаль, нѣсколько разъ посѣтившій Италію, послѣ одной изъ своихъ поѣздокъ туда, заявляетъ, что намѣренъ передѣлать свои эскизы сообразно

*) См. Cournault, «Ligier Richier», 1887.

«античнымъ вещамъ», которыя онъ видѣлъ въ этой странѣ. Картины, несомнѣнно принадлежащихъ Перреалу, не сохранилось ни одной, и его біографія извѣстна лучше, чѣмъ стиль *). Позднѣе, при дворѣ Франциска I и его преемниковъ любимыми портретистами становятся



Рис. 90.

Ж. Пилонъ. — Три Граціи.
(XVI стол.; въ Лувр-
скомъ музеѣ).

Жанъ Клуэ (умершій около 1541 г.) и сынъ его Франсуа (ум. въ 1572 г. **). Отецъ Жана Клуэ былъ фламандскій живописецъ, поселившійся во Франціи; его потомки остались вѣрны традиціямъ его школы. Писанные ими портреты отличаются нѣсколько сухою точностью рисунка, вѣрностью деталей и солидностью колорита (рис. 91). До насъ дошло нѣсколько такихъ портретовъ, интересныхъ съ исторической точки зрѣнія, каковы, напр. портреты Генриха II, Карла IX и Елисаветы Австрійской (находятся въ Луврѣ).

Совсѣмъ иного характера художникъ Жанъ Кузенъ (1501—1589), получившій образованіе въ Сансѣ среди живописцевъ на стеклѣ и затѣмъ поселившійся въ Парижѣ ***). Архитекторъ, скульпторъ, живописецъ и граверъ, онъ изучилъ анатомію, геометрію и перспективу, такъ что могъ писать объ этихъ предметахъ («*Livre de perspective*», 1560; «*Livre de pourtraiture*», 1571). Живописныя произведенія его рѣдки; изъ нихъ извѣстны: въ Сансѣ и другихъ мѣстахъ нѣсколько расписныхъ оконныхъ стеколъ, миниатюры, женская фигура «*Eva prima Pandora*», «*Страшный судъ*» (въ Луврѣ) и др. Последнее произведеніе — самое значительное; оно свидѣтельствуетъ о Кузенѣ, какъ о художникѣ искусномъ, но уже черезчуръ увлекавшемся Италіей. Ему не разъ приписывали великолѣпный надгробный памятникъ адмирала Шаббѣ, хранящійся въ Луврѣ. Недавно были изданы любопытныя иллюстраціи Кузена («*Le livre de Fortune de Jean Cousin*»). Однако это — не глава школы. Такимъ образомъ, живопись въ сильной степени отзывалась иностран-

*) См. Bancel, «*Jehan Perréal*» 1885. Принадлежность Перреалу картины, принесенной М. Банселемъ въ даръ Лувру, очень сомнительна. См. также «*Livres d'heures d'Anne de Bretagne*», Curmer, 1859—1861.

**) См. Gruyer, «*Charles IX et François Clouet*» (въ «*Revue des Deux Mondes*» за декабрь 1885); Bouchot, «*Le Portrait peint en France au VI-e siècle*» (въ «*Gaz. des beaux-arts*» за 1887).

***). См. Didot, «*Jean Cousin*» 1872; Guiffrey, «*La Famille de Jean Cousin*» (въ «*Mémoires de la Société des antiquaires de France*» за 1880); Н. Monceaux «*L'Art*», 1883, т. II, стр. 105 и далѣе, 1884; изъ этой статьи видно, что статья въ журналѣ исторія Жана Кузена еще темна.

нымъ вліяніемъ. — На бѣду, итальянскіе живописцы Россо и Приматиччо, пользовавшіеся въ царствованіе Франциска I и его преемниковъ большою милостью при дворѣ, были художники уже времени упадка, хотя и имѣли свои достоинства. Группировавшіеся вокругъ нихъ французы подпали подъ ихъ вліяніе. Въ концѣ XVI и въ началѣ XVII столѣтій французская школа живописи не произвела ни одного мастера, о которомъ стоило бы здѣсь упомянуть.

Прикладныя искусства.—За то прикладныя искусства развиваются въ эту эпоху блестящимъ образомъ. Лиможскія мастерскія, знаменитыя уже въ продолженіе нѣсколькихъ вѣковъ, замѣняютъ средневѣковыя выемчатыя и перегородочныя эмали расписными эмалями *) — настоящими картинами, въ которыхъ металлическая поверхность сплошь покрыта эмалью, а рисунокъ и колоритъ достигаютъ рѣдкаго совершенства. Живопись на эмали, первоначально воспроизводившая религіозные сюжеты, вскорѣ начинаетъ почерпать свое содержаніе изъ античной міѳологіи, причемъ подражаетъ итальянскому стилю или же копируетъ композиціи фламандскихъ и нѣмецкихъ мастеровъ. Изъ лиможскихъ эмальеровъ, Пеникѳ, Леонарѣ Лимозенѣ, Пьерѣ Ремонѣ и Жанѣ Куртеисѣ оставили самыя многочисленныя и самыя лучшія произведенія этого рода—образа, кубки, вазы, ларчики и т. п. (образцы ихъ — въ Луврѣ и въ музеѣ Клюни). Разсматриваемая эпоха—также одна изъ самыхъ блестящихъ въ исторіи французской керамики. Въ этой отрасли искусства первое мѣсто принадлежитъ Бернару Палисси (1510—приблизит. 1590 гг.), имя котораго пользуется заслуженною извѣстностью **). Гончарь, родомъ изъ Сента, мыслитель, ученый и, вмѣстѣ съ тѣмъ, артистъ, онъ самъ рассказываетъ о своихъ занятіяхъ, опытахъ и поразительномъ упорствѣ, съ какимъ пришлось



Рис. 91.

Франсуа Клуѣ. — Элеонора Французская.

*) 'См. Labarte, назв. соч., т. IV; Garnier, «l'Histoire de la verrerie et de l'émaillerie» 1886.

**) См. Duquis, «Bernard Palissy» 1894.

ему бороться съ немилосердою судьбою *). Впослѣдствіи, покровительствуемый коннетаблемъ Монморанси, онъ поселился въ Парижѣ и получилъ отъ Екатерины Медичи титулъ: «Inventeur des rustiques figurines du roi». Самыя оригинальныя его произведенія — эмалированные блюда и сосуды, на которыхъ рельефно выдѣляются травы, раковины, рыбы, ящерицы и т. п. Конецъ жизни Бернара Палисси былъ снова тревожный: какъ ревностный протестантъ, онъ былъ посаженъ въ Бастилію, гдѣ и умеръ. На ряду съ его произведеніями должно упомянуть объ уаронскихъ фаянсовыхъ издѣліяхъ, образцы которыхъ встрѣчаются рѣдко и отличаются изяществомъ формы и тонкостью отдѣлки.

Исторія французскаго искусства въ XVI вѣкѣ еще темна во многихъ пунктахъ; въ то время никому не пришло въ голову написать, подобно итальянцу Вазари, біографіи старыхъ французскихъ мастеровъ, вслѣдствіе чего о нѣкоторыхъ художникахъ, создавшихъ превосходныя произведенія, мы только недавно узнали кое-что благодаря немногимъ архивнымъ документамъ. Несмотря на то, можно утверждать, что этотъ вѣкъ былъ для Франціи счастливою и плодотворною порою: почти во всѣхъ своихъ произведеніяхъ французское искусство XVI вѣка является предъ нами изящнымъ и очаровательнымъ.

*) См. «Oeuvres de Bernard Palissy», изд. Апатолемъ Франсомъ; Deck, «La Faïence» (въ «Bibl. de l'enseignement des beaux arts», 1887).

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ.

Новыя времена.

ГЛАВА I.

Искусство во Фландріи, Голландіи, Англіи, Италиі и Испаніи въ XVII и XVIII столѣтіяхъ *).

Положеніе Фландріи.—Въ XVI вѣкѣ Фландрія пережила тяжкія испытанія. Наслѣдникъ герцоговъ Бургундскихъ, Карлъ V способствовалъ развитію ея благосостоянія; но послѣ него, когда протестантство распространилось въ Нидерландахъ, Филиппъ II и свирѣпый герцогъ Альба пытались потопить его въ крови. Сѣвернымъ областямъ, болѣе стойкимъ, удалось освободиться отъ испанскаго владычества и провозгласить себя республикою; такъ образовалась Голландія, южныя же области, Фландрія и валлонскія мѣстности, покорились, и католицизмъ въ нихъ восторжествовалъ. Страна казалась разоренной, но ея жизненная сила была велика, а источники ея богатства неистощимы. Филиппъ II, въ 1598 году, даруетъ нидерландцамъ особое управленіе; эрцгерцогъ Альбрехтъ и эрцгерцогиня Изабелла стараются залѣчить раны прошлаго и приобрѣсть популярность своею умеренностью. Въ исторіи Фландріи наступаетъ какъ-бы эпоха обновленія; расцвѣтаетъ пышная и плодотворная образованность, и становится сильнымъ стремленіе къ матеріальному благосостоянію, къ откровенному, полному наслажденію жизнью.

Рюбенсъ.—Въ эту пору является мощный геній, такъ сказать, олицетворяющій собою всѣ силы фламандскаго искусства. Рю-

*) См. Wauters, «La peinture flamande»; Fromentin, «Les maîtres d'autrefois».

бенсъ (1578—1640) *) во многихъ сторонахъ своего творчества связанъ съ традиціями національной школы; но онъ не только—по обычаю своего времени—посѣтилъ Италію, но и провелъ въ ней восемь лѣтъ. Еще тамъ выказалась оригинальность его темперамента: онъ изучалъ преимущественно венеціанцевъ, этихъ великихъ мастеровъ по части колорита. Возвратившись въ Антверпенъ (въ 1608 г.) и получивъ званіе эрцгерцогскаго живописца, онъ окончательно поселился на родинѣ. Такимъ образомъ началась его блестящая карьера, обильная трудами, а также успѣхами и почестями, и продолжавшаяся болѣе тридцати лѣтъ. Окруженный поклонниками, богатый, счастливый, живущій по-царски, Рюбенсъ игралъ даже политическую роль. Филиппъ IV поручалъ ему важныя посольства; между прочимъ, онъ былъ отправленъ въ Англію для переговоровъ о мирѣ между Испаніею и этою страной (въ 1630 г.). Но онъ оставался прежде всего живописцемъ и среди такого, повидимому, легкаго и роскошнаго существованія неустанно создавалъ одно замѣчательное произведеніе за другимъ. Картинъ Рюбенса насчитывается свыше 2000 (впрочемъ, не всѣ онѣ исполнены имъ собственноручно; нерѣдко онъ прибѣгалъ къ помощи своихъ сотрудниковъ). Повидимому, онъ творилъ инстинктивно, повинаясь свободнымъ приливамъ своей фантазіи. «Онъ создавалъ такъ, какъ дерево производитъ плоды, безъ всякаго труда и усилія»—говоритъ Фромантенъ; между тѣмъ все, что имъ написано и компоновано, отличается простотою и, вмѣстѣ съ тѣмъ, смѣлостью и увѣренностью исполненія. Рюбенсовскія картины религіознаго содержанія: «Поклоненіе волхвовъ» и «Чудесный ловъ рыбы», въ Мехельнѣ, «Распятіе», «Снятіе со креста» и «Причащеніе св. Франциска», въ Антверпенѣ; аллегоріи: «Жизнь Маріи Медичи» (двадцать-одно полотно), въ Луврѣ; міѳологическіе сюжеты: «Касторъ и Поллуксъ, похищающіе дочерей Левкиппа», въ Мюнхенѣ; простонародныя сцены: «Кермесь», въ Луврѣ, и др.; портреты: «Соломенная шляпа» въ лондонской Національной галлерей, «Портретъ жены художника Елены Фоурманъ» (рис. 92), въ Вѣнѣ, нѣсколько портретовъ въ Луврѣ, свидѣтельствуютъ объ удивительной разносторонности великаго мастера; онъ съ одинаковымъ увлеченіемъ занимался всѣми родами живописи.

Анализировать талантъ Рюбенса не легко. Видно, что онъ не заботился постоянно о благородствѣ и изяществѣ сочиненія и стиля. Это—истый фламандецъ, любящій здоровыя, роскошныя формы. Въ своихъ крупныхъ произведеніяхъ онъ не стѣсняется пользоваться для

*) О Рюбенсѣ см., кромѣ вышеупомянутыхъ сочиненій, статьи П. Мюнца въ «Gazette des beaux-arts» за 1881 и слѣд. годы, а также обширный трудъ Э. Мишеля: «Rubens, sa vie, son oeuvre et son temps» 1900.

выведенныхъ на сцену лицъ типами матросовъ антверпенскаго порта и трактирныхъ служанокъ; однако тѣ и другія — не единственные



Рис. 92.

Рюбенсъ.—Его жена, Елена Фоурманъ, и сынъ.

его идеалы: онъ изображаетъ немало и такихъ лицъ, въ которыхъ тѣлесная сила и свѣжесть не исключаютъ граціозности; выраженіе,

которое онъ даетъ своимъ персонажамъ, не лишено глубокаго чувства. Его дивныя религіозныя произведенія, въ которыхъ жизнь бьетъ ключомъ, иногда въ высшей степени патетичны.

Рюбенсъ — великій колористъ, но своеобразный, надѣленный отъ природы вѣрностью взгляда. Фромантенъ, изучившій его, какъ специалистъ, указываетъ на простоту его средствъ и небольшое число красокъ, которыя онъ употреблялъ для полученія самыхъ сильныхъ эффе́ктовъ. Неменѣе удивительны полнота и роскошь его композицій. Нерѣдко онѣ черезчуръ беспокойны, слишкомъ щеголяютъ мускулатурою, роскошными тѣлесами и рѣзкими движеніями, но въ своемъ цѣломъ имѣютъ всегда величественный характеръ.

Шко́ла Рюбе́нса.—Вокругъ Рюбенса группируются его многочисленные сотрудники и ученики. Знаменитѣйшій между ними—ванъ-Дейкъ (1599—1641) *). По выходѣ изъ мастерской Рюбенса, онъ путешествуетъ по Италіи (1621—1625) и, изучая Тиціана, дѣлается великимъ портретистомъ; затѣмъ, послѣ семилѣтняго пребыванія во Фландріи, ѣдетъ въ Англію (1632) и поселяется тамъ. Получивъ отъ Карла I званіе постоянного живописца короля и королевы, онъ становится моднымъ художникомъ при дворѣ, и каждый вельможа считаетъ за честь позировать предъ нимъ. Хотя произведенія этого мастера и выказываютъ его ученикомъ Рюбенса, однако онъ не обладаетъ ни воображеніемъ, ни пылкостью своего учителя; онъ болѣе холоденъ, изященъ и корректенъ. Особенно искусенъ онъ въ двухъ родахъ живописи, въ религіозномъ («Богородица съ жертвователями», въ Луврѣ, «Христосъ, распятый на крестѣ», въ Антверпенѣ, и др.) и въ портретномъ («Карлъ I», въ Луврѣ, «Дѣти Карла I», въ Берлинѣ, и др.). Въ противоположность ванъ-Дейку, Іордансъ (1593—1678), другъ Рюбенса, походитъ на него своею пылкостью. Хотя онъ и брался за религіозные и историческіе сюжеты, однако является въ своей сферѣ и самимъ собою, когда изображаетъ домашнія сцены и группируетъ вокругъ стола, обильно уставленнаго яствами, добродушныхъ, цвѣтущихъ здоровьемъ весельчаковъ. Въ Луврскомъ музеѣ имѣются его картины въ такомъ родѣ; это — «Король пьетъ» и «Семейный концертъ». Подобные сюжеты, взятые изъ мѣстнаго быта, все болѣе и болѣе привлекаютъ къ себѣ оригинальныхъ художниковъ. Давидъ Тенирсъ Младшій (1610—1680) предается изображенію фламандской жизни. Ему нравятся крестьяне, грубое веселье деревенскихъ праздниковъ, попойки и распри въ кабачкахъ (много картинъ его въ Луврѣ; между ними особенно любопытенъ «Блудный сынъ»). Сюжеты Тенирса неблагородны, но стиль его полонъ остроумія, а ко-

*) См. Guiffrey, «Van Dyck» 1882.

лоритъ отличается удивительною нѣжностью и гармоничностью тоновъ. Людовикъ XIV презиралъ эти простонародные типы и называлъ ихъ «Теньеровскими уродами», но донъ-Хуанъ Австрійскій, правитель Нидерландовъ, просился къ нему учиться живописи, шведская королева Христина прислала ему свой портретъ, а испанскій король Филиппъ IV приказалъ выстроить въ Эскориалѣ галерею для его картинъ.

Слѣдовало бы упомянуть еще о многихъ другихъ художникахъ: каковы напр. Брюгелъ Бархатный, живописецъ животныхъ Снейдерсъ, живописецъ цвѣтовъ Сегерсъ и др. Одни изъ нихъ живутъ во Фландріи, другіе, по примѣру ванъ-Дейка, поселяются въ чужихъ странахъ. Портретистъ Франсъ Поурбюсъ Младшій живетъ то въ Италіи, то во Франціи; при дворѣ Анны Австрійской и Людовика XIV работаютъ Филиппъ де-Шампень и ванъ-дёръ-Мейленъ. Въ теченіе бѣльшей части XVII столѣтія фламандская школа находится въ полномъ цвѣтѣ, но затѣмъ она блекнетъ по мѣрѣ того, какъ уменьшается благосостояніе страны. Въ концѣ этого столѣтія она уже повсюду находится въ упадкѣ.

Отличительныя черты голландскаго искусства *). — Сперва голландская школа сливается съ фламандскою, но въ началѣ XVII вѣка, послѣ тяжелой борьбы, Голландія добивается признанія своей независимости, и ея искусство преобразовывается. Въ концѣ XVI и въ началѣ XVII столѣтій рождаются ея великіе живописцы. Казалось бы, голландская школа была бы должна воспроизводить воспоминанія о національной борьбѣ за свободу, но, какъ это ни странно, она не изобразила почти ни одного крупнаго историческаго событія; отличаясь интимнымъ, буржуазнымъ характеромъ, она въ особенности любила изображать будничную жизнь или группировать въ своихъ картинахъ, представляющихъ собою какъ-бы портретныя галереи, городскихъ правителей, членовъ стрѣлковыхъ братствъ и начальниковъ городской милиціи. Дѣло въ томъ, что, съ одной стороны, протестантство, victorious в Голландіи надъ католицизмомъ, отмѣнило потребность въ монументальной религіозной живописи, а съ другой стороны, голландцы, хотя и выказали много геройства въ борьбѣ за свободу, были прежде всего люди мирные и практичные, привязанные къ своему городу, къ своему дому, къ своимъ привычкамъ. Они не были надѣлены драматическою фантазіей; истинная поэзія для нихъ была поэзія домашняго очага. Жить въ кругу многочисленныхъ дѣтей, собирать къ себѣ друзей, заниматься музыкой, курить табакъ изъ длинныхъ трубокъ, выпивать нѣсколько кружекъ пива или вина, посѣщать

*) См. Havard, «La peinture hollandaise» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts»).

народные праздники—таковы были ихъ высшія удовольствія. Живописцы вдохновлялись этими вкусами, и, какъ совершенно вѣрно было



Рис. 93.

Рембрандтъ.—Его жена, Саскіа.

замѣчено, портретировали голландскую жизнь и голландскую природу съ простодушною, очаровательною искренностью.

Рембрандтъ *).—Таковъ вообще характеръ голландской живо-

*) См. Em. Michel, Rembrandt, 1886.

писи, но не таковъ характеръ мастера, прославившаго ее въ особенности, а именно Рембрандта (1607 — 1669). По силѣ своего воображенія, онъ — исключеніе среди окружавшихъ его художниковъ. Жизнь его проста; она протекаетъ въ Амстердамѣ, въ тиши домашней обстановки. Онъ составляетъ себѣ коллекцію художественныхъ произведеній и рѣдкостей, и, разорившись въ 1656 г., работаетъ безъ устали. Современники мало говорятъ о немъ и, повидимому, плохо понимаютъ его; это—мечтатель, погруженный въ свои думы. Особенно интересуютъ его священные книги; онъ постоянно черпаетъ изъ нихъ сюжеты для своихъ работъ, но не заботится о соблюденіи традицій, а свободно выражаетъ свои личные взгляды и чувства. Поэтому найдется лишь мало художниковъ, столь своеобразныхъ, какъ онъ, и столь трудно понимаемыхъ. Какъ живописецъ, Рембрандтъ исполнилъ рядъ знаменитыхъ картинъ, каковы напр. «Урокъ анатоміи» (1632), въ Гагѣ, «Ночной дозоръ» (1642), въ Амстердамѣ, «Два философа» (1633), «Христосъ съ Его учениками въ Еммаусѣ» (1648) и «Милосердный самарянинъ» (1648), въ Луврѣ, и др. Имъ написано также много портретовъ, между прочимъ, портреты бурмистра Сикста, собственной жены Саскин (рис. 93), синдиковъ суконной гильдіи (въ Амстердамѣ), нѣсколько своихъ собственныхъ портретовъ (въ Луврѣ) и др.

Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ Рембрандтъ съ поразительною внятною передаетъ нравственный обликъ, интимное чувство каждаго лица. Если дѣло идетъ о композиціи на религіозный сюжетъ, онъ вводитъ въ нее сильно патетическій и таинственный элементъ. Но какъ же охарактеризовать его?—«Если искать его идеалъ—пишетъ Фромантенъ о Рембрандтѣ—въ высшемъ мірѣ формъ, то откроешь, что онъ видѣлъ лишь нравственную красоту и физическое безобразіе. Если же искать его точку опоры въ мірѣ реальномъ, то замѣтишь, что онъ исключаетъ изъ этого міра все то, чѣмъ пользуются другіе, знаетъ этотъ міръ не хуже, чѣмъ они, но смотритъ на него лишь поверхностно и хотя приспособляетъ его къ своимъ нуждамъ, однако не держится его строго почти никогда. Между тѣмъ, онъ болѣе естественъ, чѣмъ кто бы то ни было, хотя и менѣе близокъ къ природѣ, болѣе простъ, хотя и менѣе низменъ, болѣе тривиаленъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, благороденъ, некрасивъ въ своихъ типахъ и удивительно прекрасенъ въ экспрессіи фізіономій». Рембрандтъ, кромѣ того,—колористъ, но не въ родѣ венеціанцевъ или фламандцевъ. Оригинальность его—умѣнье давать жизнь освѣщенію, извлекать изъ него самые удивительные эффекты, то смѣшивая свѣтъ съ тѣнями, то противопоставляя его имъ. Рембрандтъ—живописецъ преимущественно свѣтотѣни и рѣзкихъ контрастовъ.

Всѣ эти характерныя черты мы находимъ и въ многочислен-

ныхъ гравюрахъ Рембрандта*). Для ихъ исполненія онъ прибѣгаетъ къ «офорту», т.-е. къ способу самому скорому и лучше всякаго другого позволяющему передавать градацію тоновъ колорита и игру свѣта. Будучи въ своихъ гравюрахъ простъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, драматиченъ при изображеніи какъ религіозныхъ сюжетовъ, такъ и самыхъ ничтожныхъ явленій народной жизни, Рембрандтъ всегда выказываетъ свое изумительное воображеніе и необычайное мастерство и крайне простыми, неожиданными средствами достигаетъ высокой поэзіи. Изъ лучшихъ его гравюръ укажемъ на листы: «Христосъ, исцѣляющій больныхъ», «Воскрешеніе Лазаря», «Христосъ съ учениками на пути въ Эммаусъ», «Докторъ Фаустъ» и др.

Портретисты, жанристы и пейзажисты. — Кромѣ Рембрандта, мы находимъ въ голландской школѣ многихъ отличныхъ мастеровъ по части портретовъ, бытовыхъ сценъ и пейзажа.

Франсъ Гальсъ (1584—1666) вносилъ въ свои произведенія ту же жизнерадостность, какою отличался въ своей жизни, изображалъ фізіономіи позировавшихъ предъ нимъ людей съ большою точностью, а главное—натурально и широкимъ пріемомъ письма («Портреты Берестейновъ», недавно попавшіе въ Лувръ, «Офицеры братства стрѣлковъ св. Георгія и св. Адріана», «Управители и управительницы госпиталя въ Гарлемѣ» и др.). Ванъ-деръ-Гельстъ (1613—1670), также прославившійся работами въ портретномъ родѣ, болѣе холоденъ и въ меньшей степени одаренъ чувствомъ колорита.

Въ ряду жанристовъ, Адріанъ Брауверъ (1608—1641), который, повидимому, велъ безпутную жизнь, искалъ для себя натурщиковъ въ кабакахъ и воспроизводилъ безъ всякихъ прикрасъ, но удивительно талантливо, грубыхъ оборванцевъ, пьющихъ вино или пиво, играющихъ въ кости или карты, дерущихся («Внутренность кабака», «Курильщикъ», въ Луврѣ). Адріанъ ванъ-Остаде (1610—1685), почтенный, отецъ семейства, какъ о томъ свидѣтельствуеетъ картина въ Луврѣ, въ которой онъ представилъ себя вмѣстѣ со своими женою и дѣтьми, вращался въ менѣе дурномъ кругу; его герои—крестьяне, осушающіе кружки пива или забавляющіеся пляскою; они, если и недостаточно изящны, то все-таки имѣютъ видъ порядочныхъ людей («Внутренность хижины» и «Школьный учитель», въ Луврѣ). У его брата, Исаака ванъ-Остаде,—такіе же вкусы. Ученикъ А. ванъ-Остаде, Янъ Стэнъ, большой юмористъ, порою вторгается въ сферу буржуазіи («Банкетъ», «Крестьянскіе танцы», въ Луврѣ). Терборхъ (1608—1681**), преимущественно исторіографъ нравовъ хорошаго общества, превосходецъ въ

*) См. Ch. Blanc, «Oeuvres de Rembrandt» 1880.

**) См. Em. Michel, «Gérard Terburg et sa famille» 1887.

томъ родѣ живописи, которому присвоено названіе «Бесѣдъ» (Conversations); онъ группируетъ нѣсколько фигуръ — дамъ или мужчинъ съ изящными манерами — и составляетъ изъ нихъ картину: здѣсь дама и



Рис. 94.

Фр. Гальсъ. — Портретъ ванъ-Гейтюейсена.

двое мужчинъ занимаются музыкой, тамъ кавалеръ ухаживаетъ за молодой дамой. Сюжетъ у этого мастера не играетъ почти никакой роли; что привлекательно въ его картинахъ, это — наивная правдивость такихъ домашнихъ сценъ, тонкость рисунка и гармоничность колорита («Военный и молодая женщина», «Концертъ» и «Урокъ музыки», въ Луврѣ). Къ

той же категоріи живописцевъ принадлежатъ Метсю («Овощной рынокъ» и «Молодая женщина въ гостяхъ у военнаго», въ Луврѣ), мелочный Герардъ Доу («Больная водянкой» и «Кухарка», въ Луврѣ), и ванъ-деръ-Меръ Дельфтскій. Питеръ де-Гохъ любитъ изображать чистенькія, аккуратно прибранныя комнаты, въ которыя обильно льется солнечный свѣтъ сквозь маленькія окна («Внутренность дома», въ Луврѣ).

На первый взглядъ, Голландія—страна плоская, монотонная, не особенно поэтичная, а несмотря на то въ ней образовалась школа пейзажистовъ. Чрезъ внимательное и безхитростное наблюденіе родной природы и измѣнчивой игры свѣта голландскіе пейзажисты достигли до такой правдивости выраженія и до такого разнообразія эффектовъ, какихъ мы не находимъ нигдѣ. Изъ этихъ художниковъ, Якобъ ванъ-Рюисдаль (около 1625—1682 г.) превосходитъ остальныхъ въ отношеніи величественности и стильности (нѣсколько картинъ въ Луврѣ; лучшая изъ нихъ — «Кустарникъ»). Онъ любитъ пейзажи меланхолическаго характера (рис. 95), небеса, покрытыя тучами *). Гоббема, менѣе меланхолическій, чѣмъ Рюисдаль, предпочитаетъ фермы, живописно стоящія среди большихъ деревьевъ (рис. 96), или мельницы на берегахъ каналовъ («Мельница», въ Луврѣ). Паулюсъ Поттеръ пишетъ стада, въ особенности коровъ, бродящихъ на обширныхъ лугахъ («Лугъ» и «Лошади передъ дверью хижины», въ Луврѣ). Альбертъ Кейпъ (1620—1691) любитъ изображать также пастбища, медленно струящіяся рѣки и каналы своей родины. Многіе прельщаются зрѣлищемъ моря, и нѣкоторымъ художникамъ, какъ напр. А. ванъ-де-Вельде и Л. Бакгейзену, единственно оно доставляетъ сюжеты для ихъ картинъ.

Мы указали лишь на самыхъ замѣчательныхъ представителей голландской школы въ XVII столѣтіи, но могли бы назвать еще многихъ другихъ извѣстныхъ ея корифеевъ. Школа эта была въ означенномъ столѣтіи богата талантами, а потому внезапный ея упадокъ въ XVIII вѣкѣ кажется удивительнымъ: вкусъ, наблюдательность, вдохновеніе, качества колорита,—все исчезаетъ. Голландія подвергается нашествію французскаго вліянія, но въ самой плохой формѣ; сцены интимной, вседневной жизни смѣняются большими картинами мифологическаго содержанія, холодными и вычурными.

А н г л і й с к а я ш к о л а **).—Сосѣдка Фландріи и Голландіи, Англія долгое время не имѣла своей собственной, національной школы, и только въ XVIII столѣтіи англійскіе художники начали приобрѣтать

*) См. Emile Michel, «Jacob Ruysdael» (въ «Revue de Deux Mondes» апр. 1888).

**) См. Chesneau, «La peinture anglaise» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts»).

индивидуальную фیزیономію. По части портретной живописи отличными мастерами явились Джошуа Рейнольдсъ (1723—1792) и Гайнсборо (1727—1788), изъ которыхъ первый былъ болѣе образованъ и



Рис. 95.

Я. Рюисдаль.—Замокъ.

воспитанъ на изученіи великихъ живописцевъ, а второй болѣе естественъ и граціозенъ. Лоуренсъ (1769—1830) привлекателенъ благодаря, главнымъ образомъ, элегантности изображаемыхъ имъ фигуръ. Уильямъ Гогартъ (1697—1764) съ большою мѣткостью и безпошад-

ностью бичуетъ нравы англійскаго общества (самое знаменитое изъ его созданий—«Модный бракъ», серія шести картинъ въ лондонской Національной галлерей); но ему недостаетъ качествъ, необходимыхъ въ живописцѣ, особенно умѣнья распорядиться красками.



Рис. 96.
Гоббемма. Роща.

Италія: стиль «барокко», болонская школа, реалисты. — Въ Италіи упадокъ искусства наблюдается повсемѣстно. Архитектура, стремясь къ грандіозности, по большей части вдаётся въ напыщенность. Зданія съ изломанными линіями и вычурной орнаментацией принадлежатъ къ такъ называемому стилю «барокко», губи-

тельное вліяніе котораго въ разсматриваемое время распространяется по всей Европѣ отчасти благодаря іезуитамъ *). Бернини (1598—1680), самый знаменитый архитекторъ этой эпохи,—вмѣстѣ съ тѣмъ и скульпторъ. Одаренный удивительною способностью легко компоновать и нѣкоторымъ чувствомъ декоративности, онъ исполнилъ множество статуй, жеманныя позы, театральные жесты и развѣвующіяся одежды которыхъ нерѣдко оскорбляютъ здравый смыслъ и вкусъ. Несмотря на то, отъ этого художника приходили въ восторгъ; онъ былъ даже приглашенъ во Францію, ко двору Людовика XIV, гдѣ, правда, не имѣлъ особеннаго успѣха **).

Въ области живописи, многіе изъ художниковъ XVII вѣка долгое время слыли первоклассными мастерами, но потомъ мнѣніе о нихъ измѣнилось, и за ними стали признавать лишь нѣкоторыя относительныя достоинства. Въ ту пору господствовали двѣ партіи: эклектики стремились подражать великимъ мастерамъ XVI столѣтія и соединять въ своемъ творчествѣ ихъ различныя достоинства; натуралисты искали вдохновенія исключительно въ реальномъ мірѣ. Болонская школа ***), основанная Людовикомъ Карраччи (1555—1619), была центромъ эклектизма. Ея лучший представитель—Аннибале Карраччи (1560—1609); онъ извѣстенъ больше всего своими декоративными картинами мифологическаго содержанія въ палаццо-Фарнезе, въ Римѣ. Гвидо Рени (1575—1642) стремится къ изяществу, но нерѣдко впадаетъ въ слащавость («Аврора», плафонъ во дворцѣ Роспильози, въ Римѣ). Доменикино (1581—1641), болѣе сильный и оригинальный, не лишенъ благородства и искренняго чувства, какъ о томъ свидѣлствуютъ его картина «Послѣднее причащеніе св. Іеронима», въ Ватиканѣ, и фрески въ различныхъ церквахъ Рима и его окрестностей. Альбани (1578—1660) ищетъ граціи и выбираетъ пріятные сюжеты преимущественно изъ мифологіи; нерѣдко онъ изображаетъ среди свѣжихъ пейзажей съ тѣнистыми деревьями небольшія нагія фігуры, выдѣляющіяся свѣтлыми пятнами изъ темнаго фона («Туалетъ Венеры», «Венера и Вулканъ» и «Обезоруженные амуры», въ Луврѣ). Вліяніе болонской школы распространяется на всю Италію. Въ другомъ лагерѣ, лагерѣ натуралистовъ, во главѣ стоитъ Микель-Анджело Меризиди-Караваджо (1569—1609), рѣзкій и грубый въ своихъ произведеніяхъ такъ же, какъ и въ своей жизни. Трактующа религіозные сюжеты, («Успеніе Богоматери», въ Луврѣ), онъ даетъ своимъ фігурамъ тривіальный характеръ; но главнымъ образомъ онъ любитъ изображать

*) См. Gurlitt, «Geschichte des Barock-Stiles», 1886.

**) См. «Le voyage du cavalier Bernin en France» въ «Gazette des Beaux-arts», 2-ой періодъ, томъ XV и слѣд.

***) См. Ch. Blanc, «Histoire des peintres. Ecole bolonais».

бродягъ и проходимцевъ; колорить его изобилуетъ темными, черными тонами. Вліяніе Меризи было особенно сильно въ Римѣ и Неаполѣ. Натурализмъ вербуетъ въ свой лагерь даже художниковъ болонской школы, какъ напр. Гверчино (1590—1666). Между обѣими партіями происходитъ ожесточенная борьба; несчастный Доменикино, въ теченіе всей своей жизни подвергавшійся преслѣдованіямъ, былъ, какъ полагаютъ, отравленъ своими соперниками въ Неаполѣ. Нѣсколько позже, неаполитанецъ Сальваторъ Роза (1615—1673) пишетъ виды красивыхъ дикихъ мѣстностей и, среди нихъ, разбойниковъ, солдатъ и иногда неистовыя боевыя стычки («Битва» и «Виды въ Абрुццскихъ горахъ», въ Луврѣ). Безполезно останавливаться здѣсь дольше на этой порѣ упадка, приведемъ чрезъ Пьетро да-Кортоня, Луку Джордано и Лафранко къ Карло Дольчи и Маратти. Эти живописцы нерѣдко ловко владѣютъ кистью, но ихъ произведенія или чрезвычайно напыщенны, или слащавы до тошноты.

Однако въ Венеціи было въ XVIII столѣтіи нѣсколько художниковъ, о которыхъ нельзя не упомянуть. Каналетто (1697—1768) и его ученикъ Гварди являются, такъ сказать, портретистами этого города: они изображаютъ его каналы, дворцы, церкви, всевозможные его виды столь же точно, какъ и изящно. Джованни-Баттиста Тьеполо (1697—1770) *) возвращается къ традиціямъ крупной декоративной живописи, излюбленной венеціанскою школою, причемъ выказываетъ въ своихъ произведеніяхъ много одушевленія и ловкости (декоративныя картины этого мастера въ Венеціи, а также въ Мадридѣ, куда онъ былъ приглашенъ).

Испанія.—Въ Испаніи, по странному на первый взглядъ противорѣчію, самостоятельная школа живописи образуется только въ XVII столѣтіи—тогда, когда слава и благосостояніе этой страны уменьшаются **); тамошняя живопись развивается благодаря покровительству королей, интересующихся искусствомъ, и благоволенію къ ней католической церкви, всемогущей съ того времени.

Въ XVI столѣтіи, въ Испаніи господствовало итальянское вліяніе. Художники при дворѣ Карла V и Филиппа II были по большей части итальянцы; они давали тонъ мѣстнымъ живописцамъ. Мало-по-малу возникла національная школа, центромъ которой сдѣлалась Севилья. Смѣлый, увлекающійся Херрера Старшій (1576—1656) способствовалъ освобожденію ея отъ подражательности. Изъ его мастер-

*) О Тьеполо см. «l'Art», 1876, т. IV.

**) См. Ch. Blanc, «Histoire des peintres. Ecole espagnole», и статьи П. Лефора въ «Gazette des beaux-arts» за 1875 и слѣд. года; о Веласкезѣ, Мурильо, ихъ ученикахъ и Гойѣ см. Solvay, «L'Art espagnol», 1887 и Plon, «Maitres italiens au service de la maison, d'Autriche, Leone Leoni et Pompeo Leoni», 1887.

ской вышелъ величайшій испанскій мастеръ, Веласкезъ. Большая часть жизни Веласкеза протекла при дворѣ Филиппа IV, у котораго онъ былъ любимымъ художникомъ. Онъ былъ знакомъ съ Рюбенсомъ, два раза посѣтилъ Италію, но нисколько не утратилъ отъ этого своей индивидуальности. Терпѣливый и добросовѣстный наблюдатель природы. онъ воспроизводитъ ее правдиво и, вмѣстѣ съ тѣмъ, изящно. Будучи замѣчательнымъ колористомъ, онъ помѣщаетъ свои персонажи въ ясномъ, натуральномъ свѣтѣ. Неменьше освѣщенія заботится онъ и о характерѣ, объ экспрессіи и о движеніи фигуръ. Благодаря этому,



Рис. 97.

Веласкезъ.—Пьяницы.

(Мадридскій музей).

его портреты имѣютъ высокое достоинство («Инфанта Маргарита» и «Собраніе придворныхъ кавалеровъ», въ Луврѣ, «Иннокентій X», въ палаццо-Доріа, въ Римѣ, «Филиппъ IV», «Герцогъ Оливаресъ» и др., въ Мадридѣ). Веласкезъ превосходно писалъ также картины историческія («Сдача Бреды», въ Мадридѣ, замѣчательнѣйшее изъ произведеній художника), религіозныя и мифологическія; когда же онъ брался за жанровые сюжеты, то съ удивительною силою передавалъ народныя типы [«Севильскій водоносъ», «Пьяницы» (рис. 97), «Пряхи» и пр.].

Веласкезъ всегда спокоенъ, ясенъ, уравновѣшенъ. Этого отнюдь нельзя сказать о всѣхъ испанскихъ живописцахъ. Мурильо (1618—



Рис. 98.

Мурильо — Взятіе Богородицы на небо.

(Луврскій музей).

1682) представляет странныя противоположности: онъ то старается надѣлать мадоннъ и серафимовъ нѣжнымъ, порою нѣсколько слащавымъ выраженіемъ («Взятіе Богородицы на небо» и «Кухня ангеловъ», въ Луврѣ), то, превращаясь въ реалиста, изображаетъ нищихъ и оборванцевъ («Молодой нищій», въ Луврѣ). Какъ живописецъ религиозныхъ сюжетовъ, онъ далеко отошелъ отъ христіанскаго идеала древнихъ мастеровъ; его мистическій и, вмѣстѣ съ тѣмъ, чувственный католицизмъ—совершенно въ духѣ родины святой Терезы. Зурбаранъ (1598—1662) въ сильномъ стилѣ изображаетъ монаховъ и ихъ аскетизмъ. Рибера (1593—1656), жизнь котораго проходитъ въ Неаполѣ, дѣлается тамъ ученикомъ Микель-Анджело да-Караваджо. Въ своихъ картинахъ, теперь почернѣвшихъ, онъ любитъ воспроизводить крайне мрачные сюжеты, сцены пытокъ и казней.

Послѣ только-что названныхъ художниковъ, испанская школа слабѣетъ. Въ концѣ слѣдующаго вѣка она производитъ еще одного странно-своеобразнаго художника, Гойю (1746—1828). Онъ особенно хорошъ въ композиціяхъ, въ которыхъ самая причудливая фантазія смѣшана съ дѣйствительностью; впрочемъ, нѣтъ рода живописи, которымъ бы онъ ни занимался. Живопись его полна жизни и блещетъ красками; тѣ же достоинства присущи и его офортамъ, исполненнымъ съ большою смѣлостью («Капризы» и «Бѣдствія войны»).

ГЛАВА II.

Французское искусство въ XVII столѣтіи.

Общій характеръ. — Семнадцатое столѣтіе во Франціи—вообще періодъ величія. Уже въ его началѣ Генрихъ IV и Сюлли трудятся надъ возстановленіемъ спокойствія и надъ развитіемъ богатства внутри этой страны, а во внѣшнихъ сношеніяхъ кладутъ начало той политики, которой впослѣдствіи успѣшно держатся Ришелье и Мазарини. По заключеніи вестфальскаго и пиренейскаго договоровъ, преобладаніе Франціи въ Европѣ установилось. Самостоятельное правленіе Людовика XIV началось въ полномъ блескѣ и славѣ; побѣдамъ Тюрення и Кондэ соотвѣтствовали во внутренней политикѣ реформы Кольбера; французскій дворъ сдѣлался совершеннѣйшимъ воплощеніемъ вѣжливости и хорошаго тона, французская литература стала соперничать съ литературой Греціи и Рима. Но конецъ царствованія короля-солнца былъ печаленъ: бесполезныя и несчастныя войны разорили страну, религиозныя гоненія причиняли тревогу, и уже сильно выказывались всѣ недостатки абсолютной монархіи.

Въ XVII вѣкѣ французскія искусства и литература развиваются большею частью благодаря покровительству королей и ихъ министровъ. Генрихъ IV, Марія Медичи, Ришелье, Людовикъ XIII, Анна Австрійская, Мазарини, суперинтендентъ Фуке *), Людовикъ XIV и Кольберъ— всѣ увеличили число построекъ и поощряли художниковъ. Вслѣдствіе этого всѣ произведенія того времени имѣютъ, такъ сказать, оффиціальныя характеры. Особенно при Людовикѣ XIV придворные художники подчиняются извѣстной дисциплинѣ. Кольберъ назначаетъ ихъ главою живописца Шарля Лебрёна; архитекторы, живописцы, скульпторы, граверы, ювелиры, столяры,— всѣ работаютъ подъ его руководствомъ и часто по его рисункамъ **). Можно критиковать эту организацію, замкнутую въ тѣсныя рамки; но она породила нѣчто однородное— рядъ замѣчательныхъ произведеній, на которыхъ лежитъ печать полного единства. Понятно, что второстепенные художники подъ такимъ руководствомъ могли доходить до лучшихъ результатовъ, чѣмъ въ томъ случаѣ, если бы были предоставлены самимъ себѣ; людямъ же, надѣленнымъ болѣе сильною индивидуальностью, претило поступать въ этотъ королевскій полкъ, и многіе изъ нихъ чуждались двора.

Во всѣхъ искусствахъ и почти во всѣхъ произведеніяхъ XVII вѣка можно узнать по однѣмъ и тѣмъ же чертамъ. Художники обыкновенно гонятся за строгостью, благородствомъ и величіемъ стиля; всюду господствуетъ тотъ духъ порядка и правильности, который принято называть классическимъ. И въ постройкѣ Мансара, и въ картинѣ Пуссена видны та же величавость и та же правильность, что и въ трагедіи Корнеля или Расина, та же корректность, что и въ поэмѣ Буало. Но эти свойства въ скульптурѣ и въ живописи такъ же, какъ и въ литературѣ, не исключаютъ ни самобытности, ни чувства, и чѣмъ ближе знакомишься съ искусствомъ XVII вѣка, тѣмъ больше убѣждаешься, что оно не всегда бывало холодно и напыщенно.

Въ чемъ надо искать причину происхожденія этого новаго искусства? Оно отворачивается отъ прошедшаго Франціи, несправедливо отрицаетъ его достоинства и благоговѣтъ исключительно предъ античнымъ міромъ и Италіей. Направленіе, которое постепенно развивалось въ XVI столѣтіи, окончательно торжествуетъ. Пребываніе за Альпами дѣлается обязательнымъ почти для каждаго молодого художника. Въ 1666 году, Людовикъ XIV основалъ въ Римѣ Французскую Академію ***). Съ этого времени, молодые люди, признанные до-

*) См. Bonnaffé, «Notes sur les collections de Richelieu» (въ «Gaz des beaux-arts» за 1882; «Le superintendant Fouquet» 1882.

**) См. Genevay, «Le style Louis XIV. Charles Le Brun», 1886.

***) См. Lecoq de la Marche, «l'Académie de France à Rome». 1874.

стойными такой милости, содержатся въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ въ Римѣ на королевскій счетъ. Нѣкоторымъ изъ нихъ временное пребываніе въ вѣчномъ городѣ кажется недостаточнымъ, и они проводятъ тамъ всю свою жизнь, окруженные антиками и произведеніями мастеровъ XVI и XVII столѣтій. Однако приэтомъ не всѣ отказываются отъ своей оригинальности, и часто художники, отличающіеся болѣе другихъ самостоятельностью, оказываются жившими долгое время за предѣлами Франціи. Они уносятъ съ собою въ Италію извѣстныя національныя качества: вкусъ, чувство мѣры, любовь ко всему ясному и правильному, и не утрачиваютъ ихъ тамъ среди общаго упадка мѣстнаго искусства. Пуссенъ и Клодтъ Лорренъ хотя и поселяются навсегда въ Римѣ, однако въ лучшихъ сторонахъ своего таланта остаются французами и далеко превосходятъ всѣхъ окружающихъ ихъ итальянцевъ. Пюже, послѣдователь Бернини, обнаруживаетъ гораздо больше силы и экспрессіи, чѣмъ его первообразъ.

Архитектура.—Въ теченіе первой половины XVII столѣтія, при Генрихѣ IV и Людовикѣ XIII замки еще сохраняютъ за собою чисто-французскую фizioномію. Въ нихъ еще удерживаются нѣкоторыя традиціи предшествовавшаго столѣтія, тогда какъ употребленіе камня вперемѣшку съ кирпичемъ сообщаетъ зданіямъ болѣе красивый и разнообразный видъ. Въ такомъ родѣ построены многія ратуши; въ Парижѣ, Королевская Возжская площадь можетъ служить прекраснымъ примѣромъ подобныхъ построекъ. Но въ общественныхъ зданіяхъ національная архитектура мало-по-малу уступаетъ мѣсто античнымъ и итальянскимъ образцамъ; французскіе художники отличаются только болѣе здравымъ смысломъ: они не признаютъ всѣхъ вычурностей стилия «барокко», распространяющагося въ эту пору изъ Италіи по всей Европѣ. Стремясь къ грандіозности, они стараются однако соблюдать ясность расположенія частей зданія и отчетливо выказывать его главныя линіи. Словомъ, ихъ вкусъ болѣе строгъ и умѣренъ. Генрихъ IV продолжаетъ работы по постройкѣ Лувра, Тюльери, Фонтенеблоскаго дворца, замка С.-Жерменъ-анъ-Ле; Саломонъ де-Броссъ, архитекторъ Маріи Медичи, сооружаетъ Люксанбургскій дворецъ и порталъ церкви С.-Жервѣ. При Людовикѣ XIII, Лемерсье работаетъ въ Луврѣ, а именно сооружаетъ его западное крыло, часть южнаго и павильонъ часовъ; Ришелье поручаетъ ему постройку Сорбонны и своего дворца, впослѣдствіи Пале-Рояля (гдѣ изъ возведеннаго Лемерсье почти ничего не сохранилось). Съ 1639 по 1654 годъ Лемерсье былъ главнымъ королевскимъ архитекторомъ. Преемникъ его, Левдъ, въ 1654—1670 гг. продолжалъ работы по Лувру и Тюльери и началъ строить «Коллегій четырехъ націй» (теперь Институтъ) и церковь св. Сульпиція.

При Людовиѣ XIV *) стремленіе къ пышности и громадности пропорцій обнаруживается все сильнѣе и сильнѣе. Знаменитѣйшее монументальное сооруженіе этого времени—Луврская колоннада.

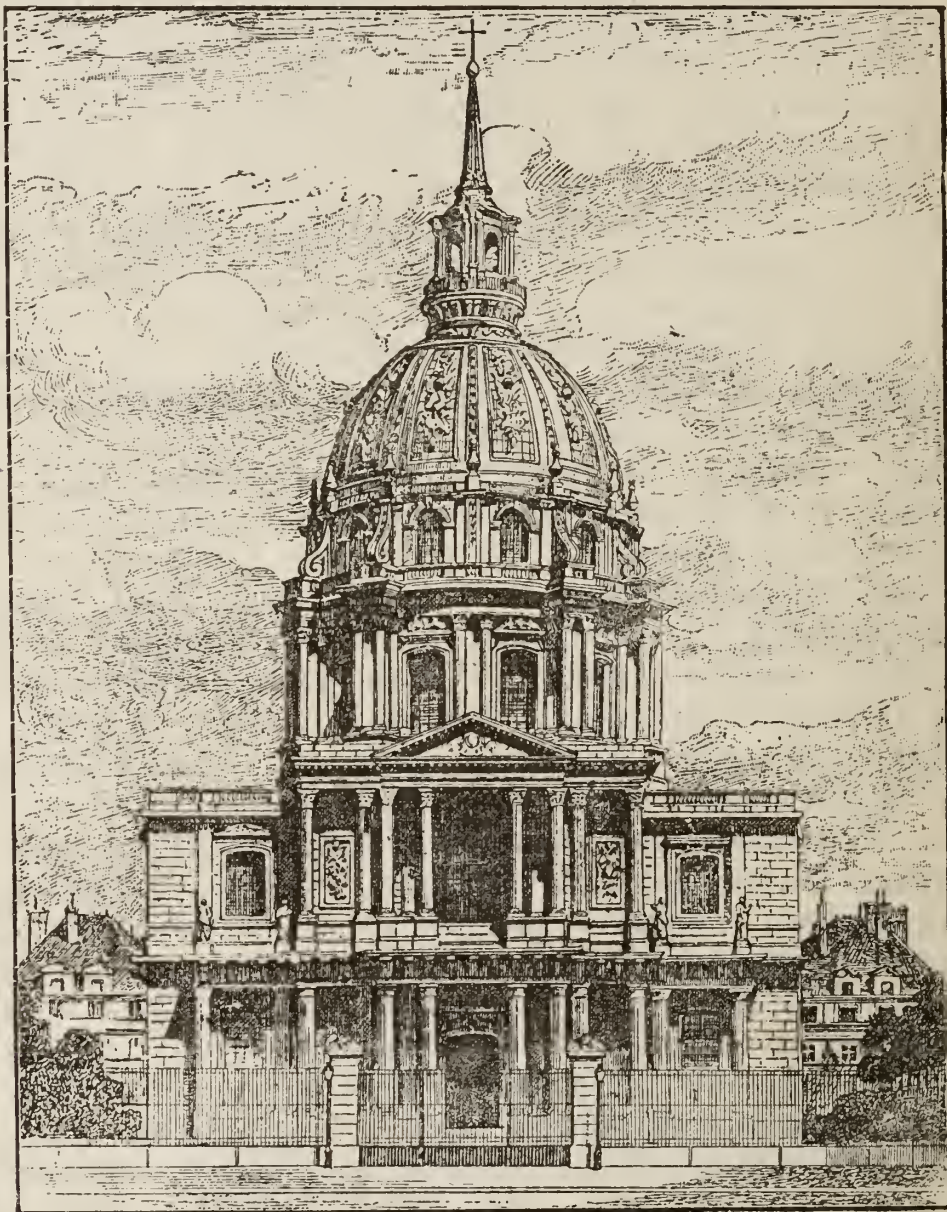


Рис. 99.

Домъ Инвалидовъ.

Требовалось возвести внѣшніе фасады съ восточной и южной сторонъ

*) См. Guiffrey, «Comptes des bâtimens du roi; t. I, Colbert» (въ «La collection des documents inédits pour l'histoire de France», 1881).

Луврскаго дворца; изъ представленныхъ проектовъ Кольберъ выбралъ проектъ Клода Перрѣ, доктора, сдѣлавшагося архитекторомъ. Однако сперва обратились къ итальянцу Бернини, но его проектъ не понравился; къ тому же Бернини былъ невыносимо тщеславенъ. Наконецъ, въ 1665 г., управленіе работами было поручено Клоду Перрѣ, и въ 1680 году фасадъ былъ окончѣнъ. Поклонникъ Витрувія и его переводчикъ, Перрѣ держался античныхъ орденовъ и разставилъ колонны на очень высокомъ цоколѣ попарно. Произведеніе его—не болѣе какъ компиляція, несогласующаяся съ остальными частями зданія, но имѣющая грандіозный видъ. Въ это время строится также въ Парижѣ Домъ Инвалидовъ (рис. 99), начатый въ 1671 г. Лебералемъ Брюаномъ, самымъ, можетъ быть, оригинальнымъ тогдашнимъ архитекторомъ,—Блондель сооружаетъ триумфальную арку Портъ-Сенъ-Дени, а его ученикъ, Биллѣ, арку Портъ-Сенъ-Мартенъ.

Жюль-Ардуэнъ Мансаръ (1646—1708)—любимый архитекторъ Людовика XIV; онъ принималъ наибольшее участіе въ постройкѣ Версальскаго дворца, изъ котораго Людовикъ XIV сдѣлалъ святилище королевской власти *). Въ устройствѣ этого зданія все было принесено въ жертву внѣшности; самые апартаменты были неудобны. Сенъ-Симонъ жестоко критикуетъ это созданіе Мансара: «Кажется, будто дворецъ пострадалъ отъ пожара и все еще стоитъ безъ верхняго этажа и безъ крышъ. Капелла, которая давитъ его, потому что Мансаръ предполагалъ сдѣлать зданіе этажемъ выше, производитъ, откуда бы вы ни смотрѣли на нее, печальное впечатлѣніе погребальнаго катафалка. Невозможно перечислить всѣ чудовищные недостатки этого огромнаго зданія, стоившаго страшныхъ денегъ». Эта критика не лишена нѣкотораго основанія: Версальскій дворецъ, при всей своей обширности, задуманъ плохо, холоденъ и, въ отношеніи внѣшности, не оригиналенъ. Созданію Мансара многіе предпочтутъ версальскій паркъ Ленотра, который въ искусствѣ разбивать сады вообще достигъ истиннаго совершенства. Что касается до Мансара, то Домъ Инвалидовъ, постройку котораго этотъ зодчій продолжалъ послѣ Либерала Брюана, дѣлаетъ ему больше чести, чѣмъ Версальскій дворецъ.

Въ тогдашнемъ храмоздательствѣ мы находимъ тѣ же черты, что и въ гражданской архитектурѣ. Художники ставятъ себѣ въ непремѣнное правило ничего не заимствовать отъ старинныхъ французскихъ школъ; внутри церквей они измѣняютъ форму сводовъ, снаружи замѣняютъ аркбутаны огромными, опрокинутыми, крайне некрасивыми консолями. Повсюду они нагромождаютъ колонны, антаблементы, карнизы и т. п. Отдавая должное французскимъ архитекторамъ XVII вѣка

*) См. Dussieu, «Le château de Versailles» 1881.

за ихъ достоинства, нельзя однако не жалѣть, что они зашли такъ далеко на пути подражанія.

Живопись *); живописцы первой половины XVII столѣтія; французская колонія въ Римѣ.—Въ началѣ XVII вѣка французская школа сперва кажется очень посредственной: Фреминѣ, придворный живописецъ Генриха IV,—плохой подражатель Микеланджело; слѣдующій за нимъ Симонъ Вуэ (1590—1649), главный живописецъ Людовика XIII,—французъ по происхожденію, но совсѣмъ итальянецъ по воспитанію. Человѣкъ съ талантомъ, но безъ особенной оригинальности, онъ имѣлъ необычайный успѣхъ при дворѣ и былъ окруженъ учениками, въ числѣ которыхъ находились далеко превосходившіе его талантомъ, каковы Лесюёръ, Лебрёнъ и Миньяръ.

Съ этой поры даже при дворѣ трудятся художники, въ которыхъ изученіе античныхъ мастеровъ не заглушило оригинальности. Филиппъ де-Шампень (1602—1674), уроженецъ Брюсселя, въ юномъ возрастѣ поселился во Франціи и сдѣлался французомъ. Онъ былъ любимымъ живописцемъ Маріи Медичи и Ришелье, другомъ знаменитыхъ янсенистовъ Поръ-Рояля, раздѣлявшимъ съ ними ихъ строгія доктрины. Въ отношеніи таланта, онъ былъ такъ же честенъ и полонъ достоинства, какъ и по характеру, врагъ всякой напыщенности и мишуры; произведенія его, неблестящія на видъ, поражаютъ своею глубокою выразительностью. Въ его портретѣ Ришелье вниманіе невольно приковывается къ этой худощавой, утомленной думами головѣ, тонкія черты которой выражаютъ холодную, непреклонную волю, и дѣятельность великаго министра какъ-бы отражается въ его физиономіи. Неменьше этого портрета восхитительны Луврскія картины де-Шампеня, въ которыхъ онъ изобразилъ отшельниковъ Поръ-Рояля, одушевивъ ихъ фигуры чувствомъ спокойной и строгой вѣры.

Эташъ Лесюёръ **) (1617—1655)—натура болѣе кроткая и мягкая, талантъ болѣе гибкій и богатый. Онъ умеръ молодымъ, въ полномъ расцвѣтѣ силъ, и чрезъ то возбуждаетъ грустную симпатію, породившую разсказъ о томъ, что съ горя отъ смерти своей жены онъ поступилъ въ картезіанскій монастырь, гдѣ и умеръ; но документы опровергли этотъ поэтическій романъ. Лесюёръ весь вылился въ двухъ очень различныхъ серіяхъ произведеній. Одна изъ нихъ содержитъ въ себѣ 22 картины на темы изъ житія св. Брюнона (въ Луврѣ), напи-

*) См. Félibien, «Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes», 1685; d'Argenville, «Abrégé de la vie des plus fameux peintres», 1762; Ch. Blanc, «Histoire des peintres», Ecole française»; Berger, «Histoire de l'école française de peinture au XVII-me siècle» 1879.

**) См. Vitet, «Essais sur l'histoire de l'art», t. I; Dussieu, «Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages de Le Sueur», 1852.

санныя по заказу парижскихъ картезіанцевъ. Всѣ композиціи прекрасны, а нѣкоторыя изъ нихъ—верхъ совершенства. Въ нихъ Лесюёръ довелъ до высокой степени искусство измѣнять, сообразно съ положеніемъ и возрастомъ изображенныхъ лицъ, выраженіе ихъ чувствъ, вызванныхъ однимъ и тѣмъ же событіемъ. Въ отелѣ-Ламберъ, кото-



Рис. 100.

Н. Пуссенъ.—Историческій пейзажъ.

рый было поручено расписывать Лесюёру, онъ вдохновился античной мифологіей и изобразилъ исторію Амура, причемъ выказалъ себя граціознымъ и нѣжнымъ безъ излишества и манерности. Лучшія изъ картинъ этой серіи представляютъ «Музы» (въ Луврѣ), образующихъ красивыя группы среди поэтическихъ пейзажей.

Лесюёръ никогда не видалъ Италіи. Никола Пуссенъ провелъ тамъ большую часть своей жизни *). Онъ родился въ Андели и, переживъ въ молодости много испытаній, съ 1624 г. поселился въ Римѣ, гдѣ наслаждался изученіемъ антиковъ и великихъ мастеровъ XVI вѣка. Историческія композиціи Пуссена (рис. 100) строгія и сильныя, обратили на него общее вниманіе. Извѣстность Пуссена стала распространяться. Въ 1639 г., настоятельныя просьбы Людовика XIII и Ришелье за-

*) См. Bauchitté, «Nicolas Poussin», 1858.

ставили его возвратиться во Францію; его поселяютъ въ Луврѣ и противопоставляютъ Симону Вудъ. Но характеръ Пуссена былъ не таковъ, чтобы онъ могъ примѣниться къ придворнымъ интригамъ. Въ 1642 г. онъ уѣхалъ обратно въ Римъ и съ тѣхъ поръ уже не покидалъ его. Жизнь Пуссена была спокойна; благородствомъ и кротостью своего нрава онъ снискалъ себѣ о́щее уваженіе и дружбу. Пуссенъ—



Рис. 10

Н. Пуссенъ — Аркадія.

прежде всего мыслитель, и въ его произведеніяхъ господствуетъ разсудокъ. Его композиція, въ особенности тѣ, сюжеты которыхъ взяты изъ Священнаго Писанія, просты и вмѣстѣ съ тѣмъ величественны («Еліазаръ и Ревекка», «Моисей, спасенный изъ воды», «Манна въ пустынѣ», «Всемирный Потопъ» и др. въ Луврѣ). Къ важнымъ достоинствамъ, представляемымъ такими произведеніями, нерѣдко присоединяется исканіе изящества и граціи, но опять-таки строгихъ и благородныхъ. «Аркадія» (въ Луврѣ), въ которой Пуссенъ изобразилъ среди роскошнаго пейзажа трехъ пастуховъ и молодую дѣвушку у надгробнаго памятника разбирающими надпись на немъ, насквозь проникнута меланхолической поэзіей (рис. 101). Пуссенъ понимаетъ природу и въ своихъ историческихъ пейзажахъ («Диогенъ», въ Луврѣ) выставляетъ на видъ, такъ сказать, ея моральное выраженіе.

Пуссенъ и Лесюёръ, хотя и различные по характеру, одинъ болѣе нѣжный, другой болѣе мужественный, — натуры, родственныя между собою; поэтому предполагали, что между ними существовали близкія отношенія, которыхъ, можетъ быть, на самомъ дѣлѣ никогда не бывало. По композиціи, замыслу и экспрессіи, они могутъ быть поставлены на одинъ уровень съ великими мастерами, но колоритъ ихъ нерѣдко слабъ и тусклъ, какъ у большинства французскихъ художниковъ того времени. Поэтому ихъ картины въ Луврѣ сначала не привлекаютъ къ себѣ взоровъ зрителя, когда онъ переходитъ къ нимъ изъ залъ, въ которыхъ красуются итальянскіе и фламандскіе мастера; но по мѣрѣ того, какъ онъ всматривается въ нихъ внимательно, онѣ подкупаютъ его своею возвышенностью и искренностью и мало-по-малу начинаютъ внушать глубокую и серьезную симпатію къ себѣ.

Въ Римѣ, вокругъ Пуссена группировались художники, часто подчинявшіеся авторитету его характера и таланта, Гаспаръ Дюгè и зять Жакъ Стелла, возвратившійся въ 1634 г. во Францію и сдѣлавшійся однимъ изъ живописцевъ Людовика XIII, и др. Напротивъ того, Валантенъ (1600—1634) работалъ въ стилѣ Микель-Анджело да-Караважо, пользовался, какъ натурщиками, самыми неблагородными народными типами, изображалъ игроковъ и пьяницъ и, подъ предлогомъ приданія бôльшей силы колориту, злоупотреблялъ черною краскою («Концертъ» и «Судъ Соломона», въ Луврѣ). Въ этой французской колоніи самымъ знаменитымъ живописцемъ послѣ Пуссена былъ Клодъ Желле, прозванный Клодомъ Лорреномъ (1600—1682). Поселившись съ юныхъ лѣтъ въ Римѣ, онъ провелъ тамъ всю свою жизнь, занимаясь писаніемъ въ больномъ числѣ простыхъ пасторалей и героическихъ пейзажей, въ которыхъ, среди мѣстностей, усѣянныхъ зданіями и развалинами, являлись на сцену знаменитыя лица древняго міра (нѣсколько картинъ въ Луврѣ, особенно «Высадка Клеопатры на берегъ», «Видъ гавани при восходѣ солнца» и «Видъ гавани при закатѣ солнца», рис. 102). Клодъ Лорренъ—живописецъ свѣта, свойственнаго южнымъ странамъ,—жаркаго, золотистаго, всегда обильнаго сильными эффектами. Онъ знаетъ его во всѣхъ видахъ, подмѣтилъ всѣ его отбѣнки, отъ мерцанія утренней зари до яркаго сіянія заката. Когда онъ, отложивъ въ сторону кисть, берется за офортную иглу или за перо, то и тогда выказываетъ такую же колоритность и такое же мастерство. Объ этомъ свидѣлствуютъ его эстампы и сборникъ эскизовъ—знаменитая «Книга правды», *Liber veritatis* (принадлежитъ теперь герцогу Devonшайрскому *).

Придворные живописцы Людовика XIV. — Пуссенъ и

*) См. M-me Pattison, *Claude Lorrain, sa vie et ses oeuvres*, 1885.

Клодъ Лорренъ поселились навсегда въ Римѣ; другіе художники путешествовали туда, но возвращались во Францію, будучи привлекаемы блескомъ ея двора. Шарль Лебрёнъ (1619—1690) былъ товарищемъ Лесюёра по ученью у Симона Вуэ, а Пуссенъ, во время пребывания его въ Римѣ съ 1642 по 1646 годъ, познакомилъ его съ антиками. У Лебрёна нѣтъ ни силы замысла, ни впечатлительности названныхъ художниковъ; но, будучи дѣятеленъ и одаренъ весьма уравно-

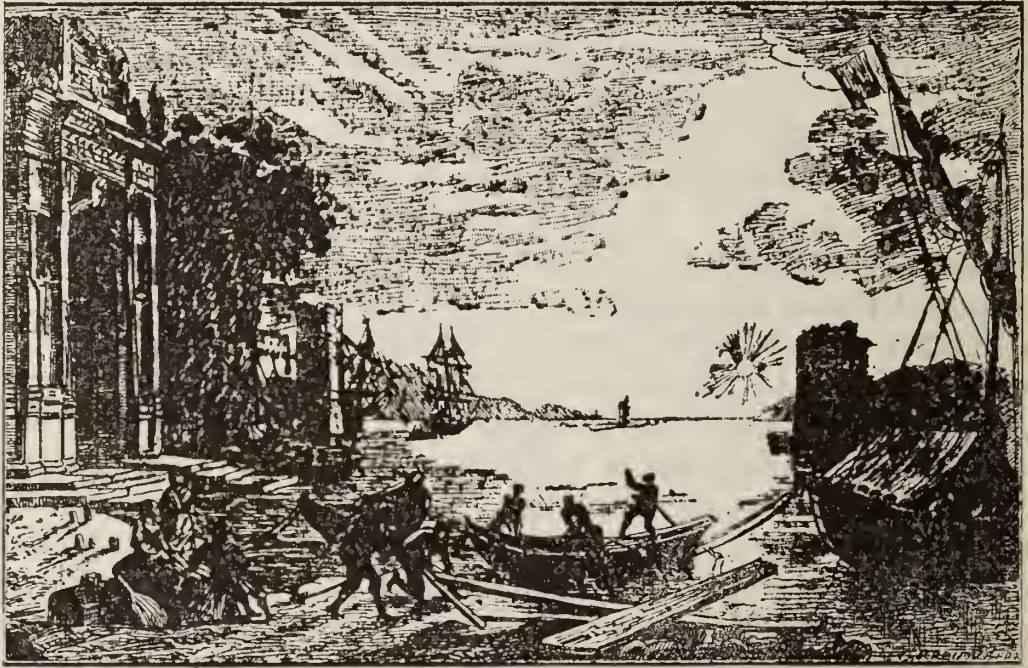


Рис. 102.

Клодъ Лорренъ.—Видъ гавани при закатѣ солнца.

вѣшеннымъ умомъ и большою способностью легко изобрѣтать, онъ имѣлъ все необходимое для той роли, играть которую влекло его честолюбіе.

По возвращеніи своемъ изъ Италіи въ Парижъ, онъ добивается учрежденія королевской академіи живописи и скульптуры съ цѣлью группированія мастеровъ въ одну корпорацію и обезпеченія единства въ образованіи ими молодыхъ художниковъ. Съ самаго основанія академіи Лебрёнъ становится истиннымъ ея главою, а потомъ дѣлается пожизненнымъ директоромъ *). Получивъ титулъ перваго живописца Людовика XIV (въ 1662 г.), онъ дѣлается съ этого времени, такъ

*) См. «Memoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'academie royale de peinture et de sculpture» 1854. Академія архитектуры была основана въ 1671 г.

сказать, вице-королемъ изящныхъ искусствъ. Важнѣйшія изъ его произведеній—въ полномъ смыслѣ слова громадныя декоративныя машины; но



Рис. 103.
Ш. Лебрёнъ.—Вшествіе Александра въ Вавилонъ.
(Лувръ).

нерѣдко, при всей своей театральности, они превосходны (рис. 103 и 104). Въ Версалѣ, въ декоративной живописи большой галлерей, гдѣ имъ изображены эпизоды изъ исторіи Людовика XIV, и въ Луврѣ, въ галле-

реѣ Аполлона, украшеніе которой онъ не могъ докончить несмотря на то, что былъ окруженъ помощниками, имъ безмѣрно пущена въ ходъ вся пышность, которая должна была нравиться королю.

Среди художниковъ, работавшихъ подъ руководствомъ Лебрёна, одинъ изъ самыхъ оригинальныхъ—фламандецъ ванъ-деръ-Мейленъ (1630—1690). Его картины, изображающія битвы и осады Людовика XIV, ловко компонованы и служатъ иллюстраціями цѣлага ряда событій



Рис. 104.

Ш. Лебрёнъ.—Палатка Дарія.
(Лувръ).

царствованія этого государя (Луврскій и Версальскій музеи). Модными портретистами при дворѣ были въ это время Ригò (1659—1743) и Ларжильеръ (1656—1746), пользовавшіеся покровительствомъ Лебрёна. Первый отлично умѣлъ схватывать сходство и компоновать портреты, обращая свое вниманіе не только на лица, но и на фонъ, на драпировки и аксессуары; передъ нимъ позировали политическіе дѣятели, художники и литераторы, такъ что его портреты образуютъ, такъ сказать, галерею знаменитыхъ его современниковъ.

Какъ ни силенъ былъ Лебрёнъ, онъ встрѣтилъ рьянаго соперника себѣ въ лицѣ Миньяра (1610—1695), ученика, какъ и онъ, Симона Вуэ. Возвратившись во Францію изъ Италіи послѣ долгаго пре-

быванія въ этой странѣ (1636—1657), Миньяръ вошелъ въ большую извѣстность. Онъ былъ надѣленъ слабымъ и поверхностнымъ талантомъ, но искусная техника и изысканная граціозность его фигуръ и драпировокъ снискали ему благосклонность публики. Получивъ заказъ расписать куполь въ Валь-де-Грасѣ, онъ сгруппировалъ 200 фигуръ колоссальнаго размѣра въ композиціи, изображающей рай. Въ бѣшенствѣ отъ успѣховъ Лебрёна, онъ такъ усиленно интриговалъ противъ него, что Кольберъ былъ принужденъ пригрозить ему ссылкой, и только по смерти своего соперника онъ добился званія перваго королевскаго живописца. Изъ произведеній Миньяра наиболѣе достойны вниманія портреты.

Кромѣ поименованныхъ художниковъ, многіе другіе, менѣе значительные, могли бы занять мѣсто на страницахъ болѣе подробной исторіи французской живописи въ XVIII столѣтіи—такіе историческіе живописцы, какъ Лагиръ, Себастьянъ Бурдонъ, Куапели, Лафоссъ и Жувенё, баталисты, какъ Парросель и Куртуале-Бургиньонъ, жанристы, какъ братья Лененъ, рисовальщики цвѣтовъ, какъ Моннуайе, орнаментисты, какъ Беренъ и Лемуанъ.

Гравюра *).—По счастливому стеченію обстоятельствъ, рядомъ со школою живописи развилась удивительная школа гравированія. До того времени французская гравюра не имѣла своей опредѣленной фizioноміи. Ее преобразовалъ Жакъ Калло (1592—1638) **). Человѣкъ независимый и сумасбродный, онъ, всего двѣнадцати лѣтъ отъ роду, покидаетъ Лотаргинію и въ компаніи цыганъ добирается до Италіи. Будучи возвращенъ подъ отеческій кровъ, онъ снова бѣжитъ и, наконецъ, получаетъ возможность слѣдовать своимъ вкусамъ. Онъ проводитъ двѣнадцать лѣтъ въ Италіи и возвращается во Францію только въ 1621 году. Вначалѣ Калло гравировалъ рѣзцомъ, но медленность такой работы стѣсняла его плодовитую фантазію и проворную руку, вслѣдствіе чего онъ вскорѣ сталъ работать исключительно офортомъ. Изучать его надо по тѣмъ композиціямъ, въ которыхъ находила просторъ для себя его причудливая фантазія («Искушеніе св. Антонія»), главнымъ же образомъ по сборникамъ, въ которыхъ онъ заставляеть проходить предъ нашими глазами цыганъ, нищихъ, старыхъ солдатъ, — людей, нравы которыхъ онъ изучилъ съ удивительною наблюдательностью и умомъ («Горбуны», «Ярмарка во Флоренціи», «Нищіе», «Бѣдствія войны» и пр.). Абрагамъ Боссъ съ точностью воспроизводилъ типы и костюмы разсматриваемаго нами времени. Затѣмъ должны быть упомянуты воспроизводители работъ живописцевъ. Жанъ Песнъ и

*) См. Duplessis, «Histoire de la gravure en France».

**) См. Bouchot, «Jacques Callot» 1889.

Клодія Стелла гравировали преимущественно съ Муссена; подъ руководствомъ Лебрёна работали Себастьенъ Леклеркъ, Эделинкъ *), Робертъ Нантейль и Жераръ Одранъ (1640 — 1703). Послѣдній стоитъ выше всѣхъ другихъ въ отношеніи точности рисунка и знанія настоящей эффе́ктности. Въ своихъ эстампахъ: «Битвы Александра» съ Лебрёна, онъ превосходитъ оригиналы, которые ему было поручено воспроизвести, и, благодаря изумительному распредѣленію свѣта и тѣней, достигаетъ до такой силы колорита, какой не было у живописца. Нантейль и Эделинкъ замѣчательны главнымъ образомъ какъ точные и тонкіе граверы портретовъ.

Скульптура.—Въ первой половинѣ XVIII вѣка Гильенъ, Саразенъ и Ангберы, въ то время самые извѣстные мастера, ѣдутъ учиться въ Римъ. Однако они не покидаютъ французскихъ традицій, и ихъ произведенія, отличающіяся широкостью стиля, имѣютъ вполнѣ самобытный характеръ (см. произведенія, собранныя въ «залѣ Ангберовъ», въ Луврѣ). Большинство скульпторовъ, впоследствии завербованныхъ Лебрёномъ на службу къ Людовику XIV, — Леламберъ, Куазвѣ, Жирардонъ и др., учились у этихъ мастеровъ. Всѣ они имѣютъ общія черты; тогда какъ итальянская скульптура съ Бернини во главѣ становилась все болѣе и болѣе декламирующей и безпокойной, они выказывали въ своихъ произведеніяхъ больше сдержанности и вкуса и лучше умѣли избѣгать безпорядочности линій. Жирардонъ, (1628—1715), одинъ изъ любимыхъ лейтенантовъ Лебрёна, страдаетъ отсутствіемъ индивидуальности и смѣлости, но его произведенія корректны, хорошо задуманы и эффе́кты въ декоративномъ отношеніи («Аполлонъ у Оетиды», въ Версальскомъ паркѣ, «Мавзолей Ришелъе» въ церкви Сорбонны и др.). Ліонетъ Антуанъ Куазвѣ **) (1640—1720) наполнилъ своими произведеніями Версаль, Трианонъ, Марли, Сенъ-Клу, Тюльери, Домъ Инвалидовъ. Чтобы составить себѣ правильное понятіе о немъ, достаточно посмотрѣть на его бюсты въ Луврѣ (Лебрёна, Ришелъе, Боссюе, Кондѣ и др.) и на «Крылатыхъ коней, везущихъ Меркурія и Славу» при входѣ въ Тюльери. Искусный портретистъ, онъ умѣлъ передавать жизнь и движеніе, но его фигуры иногда театральны, что объясняется вкусомъ того времени. Племянники и ученики Куазвѣ Никола и Гильомъ Кусту держались его направленія, какъ о томъ свидѣтельствуетъ напр. произведеніе Гильома «Кони Марли», стоящіе при входѣ въ Елисейскія Поля.

Самый извѣстный изъ скульпторовъ того времени, Пьеръ Пюжѣ

*) См. Delaborde, «Gérard Edélinck» 1886.

**) См. Jouin, «Antoine» Coysevox» 1883.

(1622—1694)*), работалъ въ сторонѣ отъ двора. Пылкій, ревниво оберегавшій свою независимость и полный увѣренности въ свои силы, онъ, очевидно, не могъ подчиниться ферулѣ Лебрёна; по исторіи опровергла легенду, представлявшую его непризнаннымъ гениемъ, жертвой гоненій и бѣдности. Онъ родился въ окрестностяхъ Марселя и жилъ то во Франціи, то въ Италіи, преимущественно въ Генуѣ, гдѣ его очень цѣнили, и гдѣ было исполнено имъ много работъ. Въ Тулонѣ, король поручилъ ему декоративныя работы для кораблей. Этотъ заказъ былъ нисколько не унижителенъ, такъ какъ въ ту пору скульптурное украшеніе королевскихъ галерей было очень роскошно. Хотя Пюжэ не всегда ладилъ съ Кольберомъ и Лувуа, однако онъ исполнилъ для Людовика XIV нѣсколько крупныхъ работъ, которыя были оцѣнены по достоинству. Разнообразіемъ своихъ талантовъ (кромѣ скульптуры, онъ занимался архитектурой и живописью) Пюжэ напоминаетъ великихъ мастеровъ минувшаго времени. Главныя его произведенія по части скульптуры—каріатиды на городской ратушѣ въ Тулонѣ, группа «Андромеда и Персей» (рис. 105), «Милонъ Кротонскій» и барельефы «Чума въ Миланѣ» и «Александръ и Діогенъ». Онъ и поражаетъ силою, избыткомъ жизни и страсти. Къ несчастью, Пюжэ чрезмерно поклонялся Бернини и поддался его вліянію, вслѣдствіе чего нерѣдко грѣшилъ противъ естественности и впадалъ въ напыщенность и утрировку.

Прикладное искусство. — Среди художественно-промышленныхъ производствъ, процвѣтавшихъ въ разсматриваемую эпоху, есть такія, о которыхъ нельзя не упомянуть. Такимъ образомъ необходимо замѣтить, что Кольберъ упрочилъ первенство за ткацкими издѣліями Франціи, основавъ Гобеленовскую мануфактуру (въ 1662 г.), директоромъ которой былъ назначенъ Лебрёнъ. Большіе стѣнные ковры, вышедшіе изъ нея въ XVII вѣкѣ,—образцовыя произведенія декоративнаго искусства. Многіе изъ нихъ исполнены по рисункамъ Лебрёна,



Рис. 105.

П. Пюжэ.—Андромеда и Персей.

*) См Lagrange, «Pierre Puget» 1868.

каковы напр. «Стихиі», «Времена года» и въ особенности превосходная серія: «Исторія короля». Нигдѣ Лебрёнъ не выказалъ столько оригинальности и свободы, какъ здѣсь; достоинства колорита, отсутствующія въ произведеніяхъ его кисти, присущи коврамъ, вытканнымъ подъ его наблюденіемъ. Вліяніе перваго королевскаго живописца отразилось также въ ювелирномъ дѣлѣ и въ мебельномъ мастерствѣ *).

Гобелены, впрочемъ, назывались «Королевской Мануфактурой коронной мебелировки» (*Manufacture royale des meubles de la Couronne*); тамъ работали художники всѣхъ родовъ искусства. Мебель III. Буля (1642-1732), изготовленная изъ чернаго дерева съ черепаховой, мѣдной, золотой и серебряной инкрустаціей, и большія издѣлія ~~золотыхъ~~ дѣла мастера Клода Баллена (1615—1678) украшали собою королевскіе дворцы и жилища знатныхъ особъ. Рисовальщики, отличавшіеся богатою фантазією и тонкимъ вкусомъ, каковы напр. Лепотръ и Беренъ, доставляли оригиналы для издѣлій столяровъ и рѣзчиковъ-орнаментистовъ.

ГЛАВА III.

Французское искусство въ XVIII столѣтіи **).

О б щ і й х а р а к т е р ъ.—Въ искусствѣ, равно какъ и въ политикѣ и въ литературѣ, XVIII вѣкъ является реакціей противъ XVII-го и повидимому стремится прежде всего отбросить всѣ его преданія. Насколько первый серьезенъ, величавъ, заботливъ о дисциплинѣ, настолько второй капризенъ и невнимателенъ къ соблюденію какихъ бы то ни было правилъ. Нравственная распущенность, которую Людовикъ XIV и его современники прикрывали маской внѣшней важности, переходитъ въ разнузданное веселье; скептицизмъ, подвергавшійся прежде гоненію, гнѣздится не въ однихъ литературныхъ кругахъ, но распространяется во всемъ обществѣ и дѣлается въ нѣкоторомъ родѣ признакомъ хорошаго тона. То же самое происходитъ и въ искусствѣ: строгій, величавый стиль XVII вѣка уступаетъ свое мѣсто новому, полному незастѣнчивой, сладострастной нѣги,—стилю, главные представители котораго — Роберъ де-Коттъ, Ваттò и Бушè. Этотъ стиль подвергался иногда слишкомъ суровому порицанію; дѣйствительно нельзя отрицать того, что въ немъ часто нѣтъ простоты и силы, что онъ стремится не, къ прекрасному, а только къ красивому; но онъ

*) См. A. de Champeau, «Le Meuble» (въ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts»).

**) См. Edm. et J. de Goncourt, «L'Art du XVIII-e siècle», 1881; Lacroix, «XVIII-e siècle, lettres, sciences et arts» 1878.

почти всегда остроуменъ и кокетливъ даже въ своихъ заблужденіяхъ и искренне выражаетъ вкусы и идеи своего времени.

Однако, во второй половинѣ XVIII вѣка, стиль этотъ начинаетъ приѣдаться: легкомысленное и напыщенное общество начинаетъ тосковать о томъ, что серьезно и правдиво, отворачивается отъ сладострастныхъ миеологическихъ сюжетовъ и всячески приукрашенныхъ пастушескихъ сценъ. Въ это время Дидро старается ввести въ театръ буржуазную драму, а Руссо проповѣдуетъ возвратъ къ природѣ; съ той поры входитъ въ моду живопись домашняго и сельскаго быта, приноровленная ко вкусу публики. Вмѣстѣ съ тѣмъ художники обращаютъ свои взоры къ классической древности; критики восхваляютъ античное искусство, архитекторы непрерывно копируютъ его памятники, скульпторы и живописцы изучаютъ его; когда вспыхиваетъ революція, Давидъ стоитъ во главѣ новой школы.

Архитектура *).—Въ первой половинѣ XVIII столѣтія замѣтно стремленіе дѣлать частныя постройки болѣе удобными и пріятными. «Прогрессъ въ области архитектуры—говоритъ одинъ изъ тогдашнихъ писателей—выразился главнымъ образомъ въ умѣньи располагать въ зданіяхъ внутреннія помѣщенія. До этого времени заботились только о внѣшности и о великолѣпіи. По примѣру античныхъ и итальянскихъ построекъ, которыя брались за образцы, зданія были обширны, но лишены всякихъ удобствъ. Вся эта уютность расположенія нашихъ отелей, съ ихъ искуснымъ распредѣленіемъ комнатъ, эти потайныя лѣстницы, эти изысканныя удобства, облегчающія обязанности слугъ и дѣлающія наши дома прелестными и очаровательными, придуманы лишь въ наши дни». **) Въ архитектурныхъ профиляхъ, равно какъ и въ орнаментациі и въ мебелировкѣ, архитекторы начала XVII столѣтія избѣгаютъ прямыхъ линій, которыя кажутся однообразными и строгими, и увеличиваютъ число линій волнистыхъ и извилистыхъ. Стиль этотъ, которому давали названіе стиля «рококо» или «рокайлъ», хотя и слишкомъ жеманный, создалъ прелестныя произведенія. Его изобрѣтателемъ прослылъ Робертъ де-Коттъ (1656—1735), зять Мансара, главный королевскій архитекторъ съ 1708 года. Онъ руководилъ постройкой многихъ отелей въ Парижѣ, въ провинціи и за границей. Боффрантъ, Оппеноръ и многіе другіе также прославились постройкой богатыхъ отелей, значительное число которыхъ еще и теперь существуетъ въ Парижѣ.

Между тѣмъ культъ античной архитектуры не угасъ. Даже тѣ архитекторы, которые повидимому отрѣшились отъ нея въ нѣкоторыхъ

*) У Блонделя въ «*Architecture française*», 1752—1756, есть рисунки многихъ знаменитыхъ отелей разсматриваемаго времени.

**) См. Patte, «*Monuments, ériges en France à la gloire de Louis XV*» 1765.

изъ своихъ произведеній, безпрестанно возвращались къ ней въ тѣхъ случаяхъ, когда дѣло шло о постройкѣ общественныхъ зданій. Въ срединѣ XVIII столѣтія классическая школа возрождается съ новой силой подъ вліяніемъ Габріэля (1699—1782), главнаго архитектора Людовика XV съ 1743 года. Впрочемъ, Габріэль не былъ лишенъ оригинальности и умѣлъ придавать своимъ сооруженіямъ грандіозный, декоративный видъ: зданія Военнаго Училища, «Garde Meuble» и Морского Министерства дѣлаютъ честь этому художнику. Парижскій Пантеонъ, произведеніе Суффлô (1709—1780),—наиболѣе замѣчательный образецъ псевдо-классическаго стиля. Луи (1736—1807), хотя и усвоившій себѣ тѣ же взгляды, выказалъ нѣкоторую изобрѣтательность. Ему принадлежатъ зала Французскаго Театра и галлерей въ саду Пале-Рояля; онъ работалъ преимущественно въ Бордо, гдѣ имъ построены большой театръ и отель-Сежъ (теперь зданіе префектуры). Въ концѣ вѣка классическая школа одерживаетъ полную побѣду. Французская архитектура, такъ сказать, перестаетъ существовать: художники съ именемъ ожесточенно преслѣдуютъ даже воспоминаніе о ней и разрушаютъ ея старые памятники; уничтожить или, по меньшей мѣрѣ, обезобразить ту или другую красивую средневѣковую церковь считается доказательствомъ вкуса. Самъ Луи подалъ примѣръ тому на хорѣ шартрскаго собора, а Суффлô на главной двери собора Парижской Богоматери.

Ж и в о п и с ь.—Въ области живописи, различіе между XVII и XVIII столѣтіями обнаруживается быстро и съ очевидностью. Ваттô (1684—1721) начинаетъ исторію новой школы, являясь ея наиболѣе оригинальнымъ и привлекательнымъ представителемъ*). Сдѣлавшись моднымъ живописцемъ, онъ въ своихъ «Сельскихъ забавахъ», «Венеціанскихъ праздникахъ» и «Бесѣдахъ» посвящаетъ себя исключительно прославленію развлеченій окружающаго его общества, причемъ идеализируетъ ихъ. Онъ былъ принятъ въ академію живописи съ титуломъ «живописца галантныхъ празднествъ». «Ваттô упалъ съ неба феерій»—пишетъ «П. Манцъ.—Поэтъ съ романическимъ воображеніемъ, великій мастеръ елисейскихъ перспективъ, неистощимый создатель вкусовъ и костюмовъ, онъ принесъ новый идеалъ, вызвалъ къ жизни цѣлый міръ». Это былъ замѣчательно тонкій рисовальщикъ, владѣвшій нѣжнымъ и теплымъ колоритомъ («Отплытіе на Цитеру», «Финетта», «Бесѣда въ паркѣ» (рис. 106), «Жилль», въ Луврѣ),

Многіе другіе вступаютъ на путь Ваттô, но съ меньшею талантливостью. Лемуану (1688—1737) нравятся мнѣслогическія любовныя сцены, и онъ воспроизводитъ ихъ въ кокетливомъ и жеманномъ родѣ,

*) См. P. Mantz, «Antoine Watteau», 1892.

но въ свѣтломъ и веселомъ колоритѣ («Геркулесъ и Омфала», въ Луврѣ). Онъ берется также и за крупную декоративную живопись, напр. въ плафонѣ Версальскаго дворца, изображающемъ «Апоѳеозу Геркулеса», которая приводила Вольтера въ восторгъ. Ученикъ этого художника, Натуаръ (1700—1777), пишетъ такіе же сюжеты, но болѣе приторно («Исторія Психеи» въ зданіи Національнаго Архива, быв-



Рис. 106.

Антуанъ Ватто.—Общество въ паркѣ.
(Дрезденская галлерей).

шемъ отелѣ - Субизъ). Патэръ и Ланкрё, ученики Ватто подобно ему—живописцы галантныхъ праздниковъ.

Бушэ (1703—1770)—ученикъ Лемуана и поклонникъ Ватто, многіе изъ рисунковъ котораго имъ гравированы *). Около середины XVIII столѣтія онъ входитъ въ моду и дѣлается первенствующимъ во всей школѣ. Страстно любя свое искусство, Бушэ въ теченіе своей многотрудной и вмѣстѣ съ тѣмъ разсѣянной жизни проводитъ по десяти часовъ въ день за работой, исполняетъ больше 10.000 рисунковъ и свыше 1000 картинъ или эскизовъ. Когда онъ заимствуетъ для себя сюжеты изъ античной мифологіи («Рожденіе Венеры», въ

*) См. P. Mantz, «Boucher, Lemoyne, Natoire» 1879; Michel, «Boucher» 1886.

Стокгольмскомъ музеѣ, «Діана во время купанья» (рис. 107), «Кузница Вулкана» и пр., въ Луврѣ), его Олимпъ, какъ было справедливо замѣчено, выходитъ Олимпомъ не Гомера или не Вергилія, а Овидія; его чувственная мифологія рассчитана на то, чтобы нравиться современнымъ ему щеголямъ и щеголихамъ. Въ своихъ многочисленныхъ пастораляхъ онъ изображаетъ раздушенныхъ пастушковъ и напудренныхъ, расфранченныхъ пастушекъ, играющихъ въ деревенскую жизнь, выставляетъ на видъ ихъ утонченную распущенность



Рис. 107.

Франсуа Бушѣ.—Діана во время купанья.

и заставляетъ ихъ отпускать другъ другу изысканные мадригалы. Живопись Бушѣ — совершенно условна, и послѣ нѣсколькихъ лѣтъ изученія натуры, онъ совсѣмъ пересталъ справляться съ нею и съ натурщиками. Однако, возбудивъ восторги въ свое время, онъ и теперь находитъ себѣ оправданіе у людей, судящихъ о немъ безпристрастно. Несмотря на всѣ свои недостатки, это—настоящій художникъ, надѣленный веселою и плодovитою фантазіею, умѣющій сообщать удивительную элегантность своимъ фигурамъ. Тѣмъ неменѣе онъ долженъ быть поставленъ гораздо ниже Ваттò, какъ не обладавшій ни его умомъ, ни поэтичностью, ни благородствомъ.

Картины и рисунки Бушѣ были покупаемы нарасхватъ; его приглашали расписывать плафоны, наддверныя панно, вѣера, медальоны

и пр. Будучи декораторомъ опернаго театра, онъ въ 1755 году былъ сдѣланъ директоромъ ковровой фабрики въ Бовѣ, а г-жа Помпадуръ нашла въ его лицѣ художника, какъ-бы предназначеннаго судьбою для ея царствованія въ качествѣ королевской фаворитки. Изъ учениковъ Бушѣ самымъ оригинальнымъ, благодаря своей врожденной пламенности, былъ Фрагонаръ (1732—1806).

Бушѣ царилъ не полновластно; ему суждено было увидѣть возникновеніе грозной реакціи противъ школы, въ которой онъ былъ главою. Начиная съ этого времени, живописцамъ приходится периодически считаться съ общественнымъ мнѣніемъ. Еще при Людовикѣ XIV устраивались выставки произведеній живописи и скульптуры; при Людовикѣ XV онѣ становятся правильнымъ учрежденіемъ. Въ первое время, начиная съ 1737 года, онѣ происходятъ разъ въ годъ, а затѣмъ, съ 1753 года, чрезъ каждые два года. Академики являются на нихъ со своими картинами, подвергая чрезъ то свои установившія репутаціи суду измѣнчиваго вкуса любителей искусства. Заводятся художественные критики, ничего не уважающіе и все порицающіе, и среди нихъ одинъ изъ самыхъ смѣлыхъ и остроумныхъ писателей того времени, Дидро авторъ знаменитыхъ писемъ о салонахъ *). Дидро признаетъ талантливость Бушѣ, но безпощаденъ къ его недостаткамъ. «Какія краски!—говоритъ онъ,—какое разнообразіе, какое богатство предметовъ и идей! У этого человѣка есть все, кромѣ правды». Дидро восхищается другими живописцами—тѣми, которые, какъ ему кажется, обозначаютъ собою возвратъ къ природѣ и простотѣ. Онъ нисколько не ошибается, останавливаясь съ особымъ вниманіемъ на Шарденѣ (1699—1779). Удивительно точный наблюдатель, Шарденъ посвятилъ свое дарованіе воспроизведенію самыхъ неважныхъ сюжетовъ, главнымъ образомъ *nature morte*, т.-е. предметовъ неодушевленной природы. «Нельзя не признать—пишетъ Дидро,—что отдѣльныя виноградники, какой-нибудь макаронъ и маленькія яблочки не представляютъ благодарнаго матеріала ни для формы, ни для красокъ; между тѣмъ, взгляните на картину Шардена... Этотъ человѣкъ—первый колористъ салона, а, можетъ быть, даже одинъ изъ первыхъ колористовъ въ живописи».... Отъ неодушевленныхъ предметовъ Шарденъ переходилъ къ сценамъ семейнаго быта' скромной и честной буржуазіи—къ изображенію играющихъ дѣтей, матери, обучающей дочку шитью, и т. п.; но ему и этого было достаточно для того, чтобы создавать картины, полныя правды и проникнутыя искреннимъ, здоровымъ чувствомъ [«Молитва передъ обѣдомъ», «Трудолюбивая мать» (рис. 108) и др.,

*) Письма эти собраны въ изданіи Ассеза, т. X и XI; они относятся къ 1755—1781 гг.

въ Луврѣ]. Жозефъ Вернѣ (1714—1789) *) вдохновляется также природой, но въ другомъ родѣ. Ему было около восемнадцати лѣтъ, когда зрѣлище моря во время поѣздки въ Италію опредѣлило его призва-



Рис. 108.

Шарденъ.—Трудолюбивая мать.

ніе. По возвращеніи изъ путешествія (въ 1753 г.), онъ былъ уже знаменитымъ маринистомъ. Маркизъ де-Мариньи заказалъ ему для короля виды французскихъ портовъ. Въ этихъ картинахъ, находя-

*) См. Lagrange, «Joseph Vernet et la peinture au XVIII siècle» 1854.

щихся теперь въ Луврѣ, Вернѣ сумѣлъ передать фیزیономію каждаго города и характеръ его населенія: онъ является здѣсь прекраснымъ пейзажистомъ и отличнымъ жанристомъ.

Любимый художникъ Дидро, котораго послѣдній превозноситъ безпрестанно,—Грѣзь (1725—1805). Онъ, впервые явившійся въ салонѣ 1755 года съ картиною «Отецъ семейства, читающій Библію» (рис. 109),



Рис. 109.

Грѣзь.—Отецъ семейства, читающій Библію.

представляетъ вкусы своего времени въ новомъ свѣтѣ. Его сцены будто-бы изъ простонародной жизни: «Отцовское проклятіе», «Наказанный сынъ», «Деревенская невѣста» (въ Луврѣ), а также молодыя дѣвушки [«Разбитый кувшинъ» (рис. 110) и др.], сводили съ ума. Онъ нравился своимъ современникамъ и по идеямъ, и по выраженію чувствъ. Какъ присяжный живописецъ-моралистъ, онъ долженъ былъ очаровывать литератора Дидро. XVIII столѣтіе, въ которомъ начинается входить въ моду сантиментальность, находитъ въ произведеніяхъ Грѣза воплощеніе природы и добродѣтели; между тѣмъ онъ наивенъ, фальшиво и впадаетъ то въ мелодраматизмъ, то въ жеманность: его

дѣйствующія лица — поддѣльные крестьяне и были бы умѣстны на сценѣ комической оперы; его простодушныя дѣвушки только по виду подходятъ къ своей роли, и подъ личиною добродѣтели искусство Грѣза имѣетъ очень чувственный характеръ. Наконецъ, исполненіе его картинъ оставляетъ желать многого. Конецъ жизни этого художника былъ печаленъ: новое поколѣніе отнеслось къ нему съ презрѣніемъ; семиде-



Рис. 110.

Грѣзъ. — Разбитый кувшинъ.

супруги дофина, и самого художника; но лучше всего можно изучить его въ Сентъ-Кантенѣ, на его родинѣ, гдѣ собрано болѣе 80 его портретовъ. Въ произведеніяхъ этого мастера, котораго Дидро называлъ «магомъ», воскресаетъ предъ нами остроумное, милое и живое общество прошедшаго времени.

Въ ту пору пользовались славою многіе другіе художники, почти совсѣмъ позабытые въ наши дни, каковы напр. Шарль Ванлоо, первый королевскій живописецъ, котораго смѣло сравнивали съ Рафаэлемъ и Тиціаномъ, и его ученики, Лагренё и Дойенъ. Историческіе живописцы также были многочисленны, и въ ихъ лагерѣ также мало-по-малу происходила реакція, долженствовавшая вскорѣ восторжествовать. Подъ предлогомъ возвращенія къ болѣе строгому искусству, художники увлекаются классическою древностью. Дидро толкаетъ ихъ на этотъ путь, а нѣкій археологъ, графъ де-Кайлюсь, издаетъ сбор-

сяти-пяти лѣтъ отъ роду онъ снискивалъ средства къ существованію работами и добивался заказовъ отъ императорскаго правительства.

Изъ портретистовъ, Ригò и Ларжильеръ продолжали трудиться до самой середины XVIII столѣтія. Мастеромъ specialнаго рода живописи — портрета, исполненнаго пастелью, — былъ Ла-Туръ (1704—1788). Передъ нимъ позировалъ весь Парижъ: принцы, писатели, финансисты и актрисы. «Они думаютъ — говорилъ онъ, — что я схватываю только черты ихъ лицъ, а между тѣмъ я, невѣдомо для нихъ, нисхожу въ глубину ихъ душъ и воспроизвожу ихъ цѣлкомъ». Лувръ владѣетъ нѣсколькими прекрасными пастелями Ла-Тура, портретами Помпадуръ, Людовика XV, Маріи Лещинской,

ники античной живописи и считаетъ свое предпріятіе «очень полезнымъ для того, чтобы художники получили нѣкоторое понятіе о красивыхъ формахъ и почувствовали необходимость точности, отъ которой слишкомъ часто ихъ отвлекаютъ такъ называемый современный вкусъ и ложный блескъ кисти». Во главѣ новой школы является Вьенъ, художникъ добросовѣстный, но посредственный живописецъ, издавшій въ 1760 году сочиненія: «Искусство живописи» и «Размышленія о живописи», въ которыхъ излагается ея теорія. Но хотя о грекахъ и римлянахъ говорятъ много, но ихъ понимаютъ плохо и искажаютъ.

Гравированіе и рисунки для иллюстрацій.—Восемнадцатое столѣтіе—золотой вѣкъ гравюры во Франціи; по крайней мѣрѣ никогда еще не была воздѣлываема она съ такимъ жаромъ, какъ теперь. Всѣ пускаются заниматься ею — наравнѣ съ художниками и любители, женщины, даже сама Помпадуръ. Въ этой области можно различить нѣсколько школъ: одна изъ нихъ—представительница традицій и примыкаетъ къ граверамъ XVII вѣка. Лионецъ Пьеръ Древѣ, ученикъ Жерара Одрана, сынъ его Пьеръ-Эмберъ и племянникъ Клодъ стоятъ въ ея главѣ и продолжаютъ гравировать рядъ блестящихъ историческихъ портретовъ. Другіе воспроизводятъ работы современныхъ имъ живописцевъ, отличаясь большою ловкостью и тонкостью исполненія. Гравюры съ Ватто, Бушѣ и Грѣза распространяются повсюду. Лоранъ Карсъ, Лебѣ, Леписье, Флиппаръ, Левассеръ и нѣк. др.—лучшіе представители гравированія этого рода. Рядомъ съ ними трудится толпа милыхъ художниковъ, рисовальщиковъ и граверовъ, представляющихъ современную имъ жизнь во всѣхъ ея видахъ. Габріэль де-Сентъ-Обенъ, странствующій портретистъ парижскихъ улицъ, отмѣчаетъ всякіе эпизоды ихъ жизни; его братъ, Огюстенъ, предпочитаетъ наблюдать нравы аристократіи, модныя гулянья, балы, концерты. Кошенъ komponуетъ иллюстраціи, сохраняющія воспоминаніе объ оффиціальныхъ церемоніяхъ, а также изготовляетъ въ большомъ числѣ рисунки портретовъ въ формѣ медальоновъ, предоставляя гравировать ихъ другимъ; Гравелѣ, Эйзенъ и потомъ Морѣ иллюстрируютъ роскошныя изданія. Почти всѣ рисуютъ и гравируютъ легкія виньетки, пригласительные билеты, программы, театральные билеты, объявленія, каталоги и т. п. Въ XVIII вѣкѣ не было ни одного печатнаго листа, не украшеннаго одною изъ такихъ композицій, нерѣдко блестящихъ умомъ и фантазіею.

Скульптура.—Царствованіе Людовика XIV было благопріятно для скульптуры. Нужно было населить статуями всѣ королевскія резиденціи, вслѣдствіе чего произведенія того времени получили величественный и декоративный характеръ. Такой же характеръ имѣютъ часто и произведенія XVIII столѣтія. Должно, впрочемъ, замѣтить,

что скульпторы этого столѣтія были ученики предшествовавшихъ мастеровъ, и что нѣкоторые изъ художниковъ, работавшихъ при Людовикѣ XIV, находились еще въ-живыхъ и были вліятельны; школа Кусту (двухъ братьевъ и сына одного изъ нихъ) продолжала существовать во все продолженіе царствованія Людовика XV. Но уже у Кусту была склонность къ манерности, которая у ихъ учениковъ усилилась. Жанъ-Батистъ Лемуанъ (1704—1778) считался лучшимъ скульпторомъ того времени. Онъ былъ особенно искусенъ въ исполненіи историческихъ бюстовъ и статуй, а потому ему приходилось не разъ изображать Людовика XV. Для монумента въ память выздоровленія короля, заказаннаго Лемуану Бретанскими Штатами, онъ придумалъ композицію изъ трехъ лицъ: Людовикъ XV стоитъ въ костюмѣ римскаго императора; внизу, на ступеняхъ,—колѣнопреклоненная Бретань, указывающая на короля; напротивъ него стоитъ «Здоровье», облокотившись на пьедесталъ. Такія театральныя аллегоріи были тогда въ большой модѣ. Декораторы Аданы, надѣленные пылкой фантазіей, исполнили фигуры, украшающія бассейнъ Нептуна въ Версалѣ (въ 1733—1740 гг.), и нѣсколько скульптуръ для Сенъ-Клу, а именно группу «Сліяніе Сены съ Марною». Фальконѣ (1716—1791), лучший ученикъ Лемуана, преклоняется предъ Пюжѣ и вдохновляется имъ; онъ ставитъ въ вину античнымъ скульпторамъ то, что они не передавали въ такой степени, какъ этотъ мастеръ, «чувства складокъ кожи, мягкаго тѣла и жидкости крови». Подобно Пюжѣ онъ старается сблизить скульптуру съ живописью и ищетъ того, чтобы онѣ производили одинаковый эффектъ. Самое замѣчательное его произведеніе—памятникъ Петра Великаго въ С.-Петербургѣ. Бушардонъ (1698—1762)—художникъ съ болѣе строгимъ вкусомъ, но за то болѣе холодный, какъ о томъ свидѣтельствуетъ фонтанъ на улицѣ Гренелль. Въ лагерѣ поклонниковъ античнаго искусства, къ которому принадлежалъ Бушардонъ, однимъ изъ самыхъ энергичныхъ адептовъ является Пигаль (1714—1785), художникъ трудолюбивый и настойчивый. Его «Меркурій» и «Венера», которымъ онъ обязанъ своею репутаціею, были подарены Людовикомъ XV Фридриху II. Важнѣйшимъ произведеніемъ Пигалья надо признать надгробный памятникъ саксонскаго маршала въ Страсбургѣ, хотя композиція этого монумента очень напыщенна. Получивъ заказъ сдѣлать статую Вольтера, которому было въ то время семьдесятъ-шесть лѣтъ, Пигаль, изъ уваженія, какъ онъ говорилъ, къ правдѣ и художественнымъ преданіямъ, вздумалъ представить его нагимъ и исхудавшимъ, несмотря на сѣтованія своей модели; это отсутствіе вкуса сильно забавляло современниковъ художника. Какъ на противоположность пигалевскаго Вольтера, можно указать на Вольтера Гудона—статую, находящуюся въ театрѣ французской комедіи,

въ Парижѣ *). Никогда еще искусство придавать мрамору выраженіе живости и остроты ума не доходило до такого совершенства, какъ въ этомъ произведеніи. Вообще Гудонъ (1741—1828) отлично воспроизводитъ фizioноміи и характеры, о чемъ свидѣлствуютъ его бюсты Монтескьё, Дидро, д'Аламбера, Ж.-Ж. Руссо и Бюффона. Такого же рода таланты были Пажу (1730—1809) и Ж.-Ж. Каффьери (1725—1792).

Среди любителей искусства и богатыхъ частныхъ лицъ были особенно распространены, кромѣ бюстовъ, терракотовыя фигуры и группы, которыя, по своимъ небольшимъ размѣрамъ, лучше годились для внутренняго убранства комнатъ. Черезъ это развилась второстепенная скульптура, остроумная и чувственная, представителемъ которой былъ главнымъ образомъ Клодіонъ (1738—1814), вносившій въ свои произведенія очень много граціи **).

Художественно-промышленныя издѣлія.—Во времена Людовика XIV мебель была величественна и немного тяжела: въ XVIII вѣкѣ она становится кокетливѣе и легче; публикѣ нравятся въ ней изломанныя формы и свѣтлые цвѣта. Комнаты украшаются саксонскимъ, китайскимъ и японскимъ фарфоромъ; въ большой модѣ также чеканная и золоченая бронза. Вещи послѣдняго рода изготовляютъ Каффьери ***), Гутьеръ и др., и онѣ покупаются богатыми любителями нарасхватъ. Въ концѣ вѣка, стиль Людовика XVI является уже реакціей противъ стиля Людовика XV. Въ это время существовало много керамическихъ мастерскихъ въ разныхъ пунктахъ Франціи: въ Руанѣ, Неверѣ, Мустье, Страсбургѣ и другихъ мѣстахъ. Въ нихъ изготовлялся въ XVII и XVIII столѣтіяхъ тотъ чудный фаянсъ, украшенный цвѣтами, арабесками и человѣческими фигурами, рисункамъ котораго подражаютъ еще и въ наши дни ****). Тогда же заводится и развивается фарфоровое производство: въ 1576 году основывается Севрская королевская мануфактура.

Французское искусство за предѣлами Франціи въ XVII и XVIII столѣтіяхъ *****).—Въ теченіе всего разсматриваемаго нами періода французское искусство господствуетъ внѣ Франціи. Французская цивилизація становится образцомъ для сосѣднихъ странъ, и подражать ей стараются даже народы, ведущіе борьбу

*) Другой экземпляръ этой статуи—въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ С.-Петербургѣ.

**) См. Thirion, «Les Adam et Clodion» 1885.

***) См. Guiffrey, «Les Caffieri», 1877; Bapst, «Les Germain» 1887.

****) См. Deck, «La Faïence» (одинъ изъ томовъ «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts»).

*****) См. Dussieu, «Artistes français à l'étranger».

съ Франціей; на языкѣ французскомъ говорятъ повсюду, вездѣ пере-
нимаютъ даже французскія причуды и самыя пустыя французскія
моды. Лейбницъ объявляетъ, что «послѣ заключенія Мюнстерскаго
и Пиренейскаго мировъ могущество Франціи и французскій языкъ
увлекаютъ его». Нѣсколько позже, Фридрихъ II говорилъ: «Европа,
пораженная тѣмъ величіемъ, которымъ Людовикъ XIV запечатлѣвалъ
всѣ свои дѣйствія, тою вѣжливостью, которая царила при его дворѣ,
и тѣми великими людьми, которые прославили его царствованіе, же-
лала подражать Франціи, приводившей ее въ восторгъ». Самъ онъ,
глубоко презирая нѣмецкій языкъ и нѣмецкіе нравы, писалъ по-
французски, окружалъ себя французскими философами и учеными.
Петръ Великій и Екатерина II также увлекались французскою обра-
зованностью; по ихъ примѣру, короли, мелкія владѣтельные особы, дво-
ряне и пр.—всѣ поддавались тому же увлеченію.

Въ этомъ распространеніи французскаго вліянія большую роль
играли искусства. Иностранные художники во множествѣ пріѣзжали
во Францію учиться или кончать свое образованіе; съ другой стороны,
многіе французскіе художники были приглашаемы въ чужіе края, гдѣ
ихъ осыпали заказами и почестями. Если гдѣ-нибудь основывалась
академія художествъ, въ Берлинѣ, Вѣнѣ, Дрезденѣ, Петербургѣ,
Копенгагенѣ, Мадридѣ, то въ большинствѣ случаевъ управленіе ими
было поручаемо французамъ. Строившіяся зданія и служившія къ
ихъ украшенію картины, скульптурныя произведенія и мебель носили
на себѣ печать французскаго вкуса и часто привозились изъ Франціи.
«Большинство государей—писалъ Паттъ въ XVIII столѣтіи—спѣшило
привлекать въ свои страны нашихъ архитекторовъ. Обѣздите Рос-
сію, Пруссію, Данію, Вюртембергъ, Палатинатъ, Баварію, Португалію
и Италію: вездѣ, помимо нашихъ живописцевъ и скульпторовъ, вы
встрѣтите французскихъ архитекторовъ, занимающихъ первыя мѣста.
Парижъ теперь для Европы—то же, чѣмъ была Греція, когда въ
ней процвѣтали искусства; онъ поставляетъ художниковъ всему осталь-
ному міру».

КНИГА ПЯТАЯ.

Французское искусство послѣ 1789 г.

ГЛАВА I.

Французское искусство во время Революціи и Имперіи.

Политическую и социальную революцію сопровождалъ переворотъ въ искусствахъ и во вкусѣ публики. Не слѣдуетъ, однако, полагать, что разрывъ со старыми преданіями и съ предшествовавшими стремленіями произошелъ внезапно и вполнѣ: художники продолжали то же реакціонное движеніе противъ игриваго и легкомысленнаго искусства, которое еще раньше 1789 года приводило ихъ къ изученію классической древности.

Если этотъ возвратъ къ прошедшему обозначается сильнѣе въ эпоху Революціи и становится характернымъ признакомъ ея искусства, то это объясняется тѣмъ, что Греція и Римъ входили тогда въ моду. Политическіе дѣятели, воспитанные на произведеніяхъ античной литературы, ищутъ въ нихъ политическаго идеала; нѣкоторые съ удивительною наивною воображаютъ, что имъ удастся возродить суровые нравы Спарты и порядки Римской республики. Ликургъ, Солонъ, Цинциннатъ и въ особенности Брутъ, изгнатель царя,—вотъ боги, которымъ они поклоняются; рѣчи, произносимыя въ Законодательномъ Собраніи и въ Конвентѣ, изобилуютъ ораторскими указа-ніями на рассказы Плутарха и Тита Ливія. Въ этомъ отношеніи сходятся всѣ партіи; жирондисты и монтаньяры одинаково охотно вызываютъ въ себѣ припоминанія античнаго міра. Художники, ученики Вьена и Лагрень, заранѣе располагаютъ публику въ свою пользу. Подъ руководствомъ Давида, воплощающаго въ себѣ иску-

ство времени Революціи, они роются въ греческой и римской исторіи, отыскивая въ ней сюжеты, соотвѣтствующіе вкусамъ и идеямъ того времени. Залы салона ежегодно наполняются толпою героевъ въ тогахъ и палліумахъ. Мало того, французы, не довольствуясь преклоненіемъ предъ этими героями, ихъ обоготвореніемъ, начинаютъ носить ихъ имена и вскорѣ затѣмъ подражать имъ въ костюмѣ и обстановкѣ. Въ этомъ участвуетъ въ особенности прекрасный полъ: цѣломудренныя одежды спартанскихъ дѣвъ, Лукрецій и Виргиній превращаются въ «дезабилье» красавицъ Директоріи.

Общество того времени въ меньшей степени увлекается звучными абстракціями и аллегоріями. Названія добродѣтелей и нравственныхъ качествъ пишутся иначе, какъ съ большою начальною буквою; эти отвлеченныя понятія становятся живыми существами или, правильнѣе, божествами, культъ которыхъ перемѣшивается съ культомъ героевъ античнаго міра. Въ эту пору, въ которую дѣйствительная жизнь была такъ кипуча и трагична, въ литературѣ господствовалъ пѣжный, слащавый идеалъ, прославлялись сельскія удовольствія и наивныя нравы деревенскихъ жителей, которые представлялись воображенію все еще такими, какими изображали ихъ Грѣзъ и Бушѣ; суровые члены Конвента, какъ напр. Сенъ-Жюсть, любили пасторали, и Робеспьеръ подъ-часъ бывалъ настроенъ буколически. Сентиментальность, любовь къ природѣ и къ добродѣтели были въ модѣ. Отсюда—масса аллегорій, представляющихъ крайне странный контрастъ съ событіями того времени; новый календарь черпаетъ изъ явленій временъ года свои—впрочемъ поэтическія—названія мѣсяцевъ: Фримеръ, Брюмеръ, Преріаль, Флореаль, Вандемьеръ, и художники воплощаютъ ихъ въ женскіе образы. Единство, Равенство, Справедливость, Возрожденіе, Побѣда, Сила, Народъ, Законъ и пр. становятся богами и богинями республиканскаго пантеона. Живописцы группируютъ ихъ въ странныя композиціи и пишутъ картины на такіе сюжеты, какъ напр. «Французская Конституція, воздвигнутая Мудростью на непоколебимомъ основаніи человѣческихъ Правъ и Обязанностей гражданина». Скульпторы соединяютъ вмѣстѣ «Республику, Силу, Законъ и Гору», или изображаютъ «Народъ, сокрушающій Деспотизмъ» и «Возродившуюся Природу». Покидая область политическихъ идей, живописцы олицетворяютъ «Союзъ Любви и Дружбы». Если дѣло идетъ о статуѣ какого-нибудь великаго человѣка, то художникамъ предлагается программа въ такомъ родѣ: «Женевскій гражданинъ, обдумывающій планъ своего Эмиля и взирающій на первые шаги ребенка».

Подобно всѣмъ современникамъ своимъ, художники требуютъ

свободы. Имъ нужна Бастилія, которую они могли бы взять приступомъ, и они ополчаются на академію. Въ 1789 г. учреждается противница академіи живописи, «Община искусствъ», обращающаяся со своими требованіями и проектами реформъ прямо къ Національному Собранію. «Академія, пишетъ она, это—вѣчная семинарія неискоренимыхъ предразсудковъ; въ ней не допускается какая-бы то ни было борьба мнѣній, въ ней налагается запрещеніе на всякое новаторство». Надо замѣтить, что академики одни имѣли право выставлять свои произведенія въ луврскомъ салонѣ и пользовались еще другими важными существенными привилегіями. Кромѣ того, академиковъ обвиняли въ томъ, что они создавали «памятники тщеславію и низости», и что въ своихъ картинахъ религіознаго содержанія являлись «рабами суевѣрія». Одна изъ петицій «Общины искусствъ», представленная Національному Собранію, гласила, что «всѣ академіи, руководствующіяся статутами, составленными въ чисто аристократическомъ духѣ, и противорѣчація всѣмъ конституціоннымъ принципамъ, не могутъ существовать вмѣстѣ со свободой». Съ 1791 г. салонъ открывается «для всѣхъ художниковъ, французскихъ и иностранныхъ, членовъ и нечленовъ академіи живописи и скульптуры». Наконецъ, 8 августа 1793 г., Давидъ, управляющій всею этою борьбою, добивается закрытія академіи. Тогда образуется «Народно-республиканское Общество искусствъ». Въ него допускаются только лица, доказавшія свою гражданскую доблесть и «признавшія конституцію, установленную Національнымъ Собраніемъ». Это общество задается цѣлью вести искусства такъ, чтобы они «служили одной добродѣтели».

Но движеніе не останавливается на этомъ. Еще XVII и XVIII вѣка видѣли примѣры неуваженія къ художественному прошлому Франціи; теперь оно превратилось въ какую-то ненависть: надо было изгладить слѣды тиранніи, феодализма и суевѣрія; для этого было необходимо разрушить зданія и художественныя произведенія, носившія на себѣ эти слѣды. Разрушеніе соборовъ, предпринятое еще архитекторами предшествовавшей эпохи, ведется съ удвоенной энергіей. Въ салонѣ 1799 года, Пети-Радель, членъ Института и главный инспекторъ гражданскихъ зданій, выставилъ проектъ, описанный въ каталогѣ такимъ образомъ: «Разрушеніе церкви готическаго стиля посредствомъ огня. Во избѣжаніе опасности, представляемой такою операціей, слѣдуетъ подкопать столбы у ихъ основанія на высотѣ 2-хъ рядовъ каменной кладки и, по мѣрѣ того, какъ камень будетъ выниматься, замѣщать его на-половину кубами сухого дерева. Поступать такъ дальше. Въ промежутки положить щепокъ и затѣмъ ихъ зажечь. Когда дерево достаточно прогоритъ и поддастся давленію тяжести, все зданіе рухнетъ само собою меньше, чѣмъ въ десять минутъ». За

несколько летъ до того едва не погибъ реймскій соборъ. Въ журналѣ «Magazin Encyclopédique» за 1797 годъ читаемъ: «Министръ внутреннихъ дѣлъ только-что написалъ министру финансовъ, приглашая его остановить продажу реймскаго собора, порталъ котораго представляетъ собою одинъ изъ лучшихъ памятниковъ готической архитектуры... Мы надѣемся, что поэтому варварскіе аукціоны не коснутся этого дивнаго зданія, пощаженнаго косою вандализма, и что не прибавится новой утраты ко всѣмъ тѣмъ, о которыхъ скорбятъ друзья искусства». Надо признать, что много памятниковъ, много произведеній искусства, пострадало отъ слѣпыхъ страстей; но враги Революціи преувеличивали ужасы революціоннаго вандализма: политическія собранія не только не потворствовали этимъ крайностямъ, но и старались ихъ подавлять. Конвентомъ былъ изданъ слѣдующій декретъ: «Запрещается похищать, уничтожать, уродовать и искажать какимъ-бы то ни было образомъ, подъ предлогомъ уничтоженія слѣдовъ феодальности или монархіи, въ библіотекахъ, коллекціяхъ, кабинетахъ, общественныхъ и частныхъ музеяхъ, равно какъ и у художниковъ, на фабрикахъ, въ книжныхъ и другихъ лавкахъ, печатныя книги, рукописи, гравюры, рисунки, картины, барельефы, статуи, медали, вазы, античныя и другія вещи, представляющія интересъ съ точки зрѣнія искусства, исторіи или просвѣщенія». Въ 1793 г., по предложенію Лакапала, Конвентъ опредѣляетъ наказаніе «кандалами на десятилѣтній срокъ тому, кто будетъ разрушать памятники искусства, составляющіе національную собственность». Знаменитый аббатъ Грегаръ, въ своихъ рапортахъ о вандализмѣ, бичуетъ разрушителей.

Спасать произведенія искусства казалось недостаточнымъ; явилась мысль собирать воедино тѣ изъ нихъ, которыя могутъ выдержать переноску, и сдѣлать ихъ доступными для народа. Революціоннымъ собраніямъ принадлежитъ честь созданія общественныхъ музеевъ. Въ 1792 г., Законодательное Собраніе издаетъ указъ объ учрежденіи «Центральнаго художественнаго музея» (въ Луврѣ), въ которомъ должны быть собраны художественныя произведенія, найденныя въ королевскихъ дворцахъ, въ церквахъ и въ частныхъ коллекціяхъ. Конвентъ организуетъ «Хранилище Музея» (Conservatoire du Museum) съ отдѣленіями живописи, скульптуры, архитектуры и древностей. Коммисія, которой ввѣрено наблюденіе за сохранностью художественныхъ произведеній, выпускаетъ въ свѣтъ «Инструкцію для составленія инвентарей и охраненія на всемъ пространствѣ Республики всѣхъ предметовъ, могущихъ служить искусствамъ, наукамъ и просвѣщенію». Живописецъ Александръ Ленуаръ съ горячимъ рвеніемъ принимается разыскивать и спасать замѣчательнѣйшія изъ произведеній французской скульптуры Среднихъ Вѣковъ и эпохи Возрожденія; онъ

собираетъ ихъ въ дено «des Petits-Augustins», превращающееся въ «Музей французскихъ памятниковъ». Во время Революціи основываются также Люксанбургскій и Версальскій музеи. Коллекціи Лувра быстро пополняются картинами и статуями, которыя побѣдоносныя французскія войска привозятъ въ своихъ фургонахъ.

Греко-римское искусство Революціи продолжало существовать во время Консульства и Имперіи. Однако Наполеонъ дисциплинировалъ искусства, какъ и все остальное. Будучи плохимъ ихъ знаткомъ, онъ тѣмъ неменѣе покровительствовалъ имъ, потому что смотрѣлъ на нихъ какъ на средство своего прославленія; но онъ задавалъ имъ свои программы и налагалъ на нихъ отпечатокъ казенщины. Эпопея войны, распространившаяся на всю Европу, увлекала нѣкоторыхъ художниковъ и отрывала ихъ отъ вѣчнаго повторенія античныхъ сюжетовъ; по крайней мѣрѣ между ними нашелся одинъ, въ своихъ полныхъ блеска и движенія картинахъ увѣковѣчивавшій память о побѣдахъ французскаго оружія.

Въ исторіи искусства времени Революціи и Имперіи одно имя преобладаетъ надъ всѣми прочими: это имя—Давидъ: онъ играетъ тогда роль, подобную роли Фидія во времена Перикла, или Лебрёна во времена Людовика XIV, управляетъ искусствами, указываетъ путь, какимъ и они должны идти, и простираетъ свое вліяніе даже на костюмы и комнатную обстановку. Луи Давидъ, родившійся въ Парижѣ, въ 1748 г., получилъ образованіе въ той самой мастерской Вьена, въ которой посредствомъ изученія натуры и антиковъ велась борьба съ вліяніемъ Бушэ и съ легкомысленнымъ искусствомъ XVIII столѣтія. Еще въ молодости своей, Давидъ настойчиво стремится къ намѣченной имъ цѣли. Три раза онъ безуспѣшно принимаетъ участіе въ конкурсѣ на римскую премію, и, послѣ третьей неудачи, рѣшается уморить себя голодомъ; его спасаютъ, помогаютъ ему встать на ноги, и, наконецъ, въ 1775 г., онъ получаетъ премію. Въ Римѣ онъ встрѣчаетъ своего учителя Вьена, назначеннаго директоромъ тамошней французской академіи. Здѣсь Давидъ погружается въ изученіе римскихъ древностей, въ особенности римской скульптуры, и пытается возродить ея принципы въ своихъ картинахъ; стремленіе къ этому замѣтно уже въ его первомъ крупномъ произведеніи, «Велизарій» (салонъ 1780 г.). Простота и драматичность композиціи, архитектурная обстановка изображенной сцены, срисованная съ построекъ древняго Рима,—все въ этой картинѣ отличается отъ вялаго стиля, отъ кобелящихся фигуръ, отъ развѣвующихся во всѣ стороны драпировокъ, бывшихъ тогда въ модѣ. По возвращеніи своемъ въ Парижъ, Давидъ удостоивается принятія въ число членовъ академіи и получаетъ званіе королевскаго живописца. Въ 1784 г. Людовикъ XVI заказываетъ

ему картину, изображающую «Клятву Гораціевъ» (рис. 111). Произведение это находится въ Луврѣ. Въ свое время оно произвело цѣлый переворотъ и до сей поры еще остается самымъ характеристичнымъ для стиля Давида. Сцена, на которой происходитъ дѣйствіе,—очень скромная: зала съ голыми стѣнами и тремя арками. Въ срединѣ стоитъ отецъ Гораціевъ, держа въ одной рукѣ три меча и обратившись лицомъ къ своимъ сыновьямъ, помѣщеннымъ въ лѣвой части

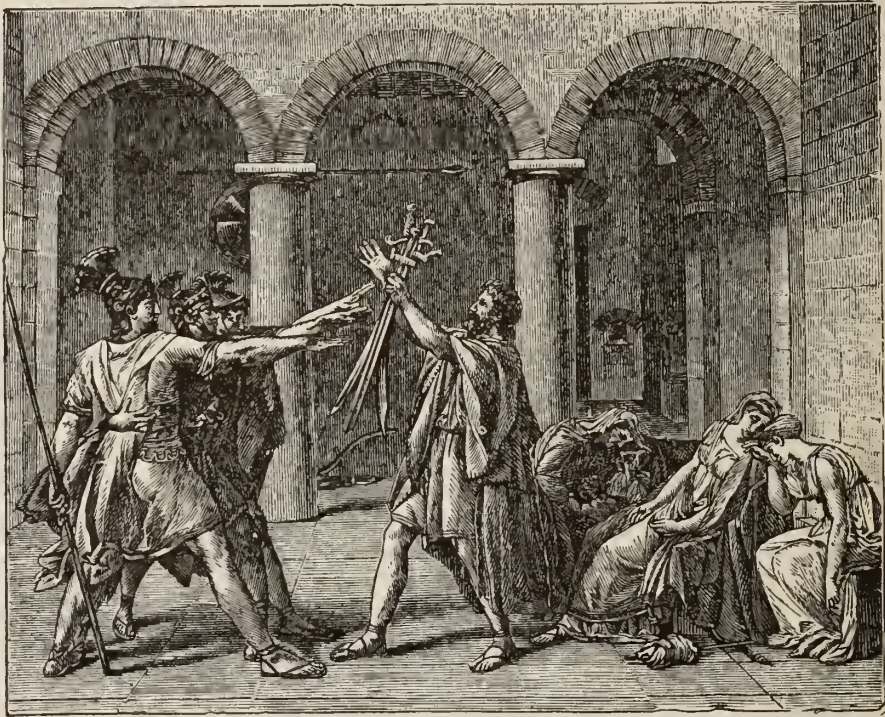


Рис. 111.

Луи Давидъ. Клятва Гораціевъ.

картины. Всѣ трое молодыхъ людей представлены въ одной и той же позѣ, полной силы; они стоятъ тѣсно другъ возлѣ друга, выставивъ впередъ ногу и протянувъ правую руку въ знакъ принесенія клятвы. Они вооружены, со шлемами на головахъ, и готовы къ битвѣ. На ихъ лицахъ, какъ и на лицѣ старика, рисуется грозная рѣшимость. Рѣзкій, искусно подчеркнутый контрастъ съ этою группою составляетъ другая часть картины, изображающая плачущихъ женщинъ. Безспорно, колоритъ картины слабъ, а ансамбль театраленъ: въ настоящее время мы понимаемъ античный міръ не такъ, какъ понималъ его Давидъ; послѣдній намъ кажется натянутымъ, напыщеннымъ, и мы находимъ естественными насмѣшки надъ его римлянами изъ мелодрамы и надъ его шлемами. Но если перенесемся мысленно къ концу XVIII столѣтія,

то увидимъ, до какой степени подобныя мощныя произведенія противоположны условностямъ того времени. Давидъ былъ искрененъ: онъ любилъ древній міръ по-своему и былъ проникнутъ имъ. Эту страсть къ нему онъ сообщилъ своимъ современникамъ, и ученики стали стекаться къ нему толпою. Когда вспыхнула Революція, онъ былъ главою школы. Въ салонѣ 1789 года явилась его картина: «Брутъ получаетъ трупы своихъ обезглавленныхъ сыновей». Д'Анживилье, интендантъ королевскаго дворца, тщетно старался удалить эту картину, возмущавшую его своимъ сюжетомъ. Съ первыхъ дней Революціи, кумирами которой сдѣлались греки и римляне, Давидъ увлекается ею. Во славу ей онъ пишетъ огромную картину: «Клятва въ залѣ Jeu de Paume». Учредительное Собраніе постановляетъ, что картина эта должна быть окончена на казенный счетъ и повѣшена въ залѣ засѣданій Собранія. Но Давидъ, къ сожалѣнію, не написалъ ея, а только набросалъ ея композицію на полотнѣ, которое хранится въ Луврѣ и свидѣтельствуешь о томъ, какъ много жизни и движенія могъ этотъ художникъ вносить въ свои произведенія, когда отрѣшался отъ подражанія антикамъ. Давидъ увѣковѣчилъ нѣсколько самыхъ кровавыхъ эпизодовъ Революціи; его «Убіиство Лепелетье-Сенъ-Фарждъ» и «Смерть Марата» въ высшей степени реалистичны. Но, что всего замѣчательнѣе, онъ становится распорядителемъ судьбы изящныхъ искусствъ и руководителемъ общественнаго вкуса, ведетъ борьбу съ академіею художествъ, окончившуюся его побѣдой, сочиняетъ программы для грандіозныхъ гражданскихъ празднествъ, которыми революціонное правительство хотѣло возбуждать и поддерживать революціонный пылъ и, по выраженію Талейрана, «вести людей къ добру путемъ веселья». Между прочимъ, Давидъ былъ организаторомъ перваго «Праздника въ честь Разума», справлявшагося въ Парижскомъ соборѣ (10 ноября 1793 г.) и «Праздника въ честь Верховнаго Существа» (8 іюня 1794 г.), изобиловавшихъ аллегоріями, символами и псевдоклассическимъ блескомъ. «Глазамъ зрителя представлялся Атеизмъ, окруженный Честолюбіемъ, Эгоизмомъ и Ложной Простотой; ихъ изгонялъ факелъ Разума, находившійся въ рукахъ у предсѣдателя Конвента, и изъ останковъ Атеизма выплывала статуя Мудрости, указывавшая рукою на обитель Верховнаго Существа». Толпы дѣтей, молодыхъ дѣвушекъ и стариковъ, какъ на аѳинскихъ панаѳиннеяхъ, проходили одна за другой и пѣли гимны. Сами члены Конвента принимали въ этой процессіи участіе, съ букетами цвѣтовъ и плодами въ рукахъ. Давидъ сдѣлался официальнымъ законодателемъ даже модъ. Комитетъ Общественнаго Спасенія поручилъ ему придумать образцы для національныхъ костюмовъ, гармонирующихъ съ республиканскими правами. Ученики Давида пошли еще дальше

и пустились разгуливать по Парижу въ костюмѣ Агамемнона. На театральныхъ подмосткахъ, Тальма восхищалъ зрителей своею знаменитою тобою—точною, по его словамъ, копіею римской тоги. Для женщинъ въ особенности античная мода представляла отличный поводъ къ франтовству. Костюмы получали различныя мнѳологическія названія; образовались партіи: однѣ изъ дамъ стояли за греческіе, другія за римскіе костюмы; подъ прикрытіемъ этого такъ называемаго «очищенія» вкуса, съ появленіемъ «мервельёзъ» и «инпосиблей» во время Директоріи, развилась самая необузданная роскошь. Пристрастіе къ античному распространилось и на мебель. На смѣну кокетливо-манерныхъ формъ, которыя она имѣла при Людовикѣ XV, и болѣе простыхъ, элегантныхъ линій стіля Людовика XVI явились подражанія, по большей части некрасивыя, античнымъ образцамъ, которыя были пускаемы въ ходъ преимущественно архитекторами Персье и Фонтенемъ; мебель стала принимать формы маленькихъ зданій съ колоннами, въ ней явились крошечныя подобія триумфальныхъ арокъ, пучки ликторскихъ сѣкиръ и копій; завелись «патріотическія» кровати, кровати «à la Fédération», «à la Revolution» и «à la Grecque», этрурскія стулья и кресла. Это продолжалось и во времена первой Имперіи: тогдашняя мебель, скучная и тяжелая, украшенная сфинксами, викторіями, мнѳологическими фигурами и невыносимыми аллегоріями, распространяетъ скуку въ тѣхъ комнатахъ, въ которыхъ встрѣчается еще и теперь.

По смерти Робеспьера, Давидъ былъ арестованъ и посаженъ въ тюрьму. Будучи выпущенъ на свободу благодаря хлопотамъ своей жены, съ которою находился въ ссорѣ, онъ вздумалъ увѣковѣчить свою благодарность картиною, представляющею сабинянокъ, оставливающихся битву между ихъ родными и мужьями (находится въ Луврѣ). Впослѣдствіи, суровый монтаньяръ не только примирился съ Имперіей, но и сдѣлался первымъ живописцемъ Наполеона I, который заказалъ ему двѣ большія картины: «Раздача орловъ» и «Коронація». Несмотря на холодность и симметричность, неизбѣжныя при изображеніи такихъ оффиціальныхъ церемоній, эти двѣ картины—блестящіе образцы исторической живописи. Въ настоящее время талантъ Давида бросается намъ въ глаза особенно въ тѣхъ его картинахъ, на которыхъ изображены современныя ему событія, а также въ его портретахъ. Отрѣшаясь въ этихъ послѣднихъ отъ подражанія антикамъ, онъ сильно выставляетъ на видъ наиболѣе характеристичныя черты изображаемаго лица и воспроизводитъ его съ точностью и часто съ жизненностью, возбуждающими удивленіе. Для примѣра укажемъ на портреты папы Пія VII и Бонапарта, переѣзжающаго на конѣ черезъ Сенъ-Бернаръ (рис. 112). Давидъ, какъ живописецъ антич-

ныхъ сюжетовъ, устарѣлъ и интересенъ для насъ только въ виду того вліянія, какое онъ имѣлъ на вкусы своего времени; но, какъ портретистъ, онъ остается въ исторіи французской школы однимъ изъ самыхъ крупныхъ ея представителей. Въ немъ таился сильный натурализмъ, который онъ слишкомъ часто старался заглушить систематичнымъ подражаніемъ римской скульптурѣ; когда же онъ давалъ волю своему дарованію, то порою дѣлался даже прекраснымъ колористомъ.

Послѣ реставраціи Бурбоновъ, бывшему цареубійцѣ пришлось покинуть отечество. Послѣдніе годы своей жизни онъ провелъ, не переставая работать, въ Брюсселѣ, гдѣ и умеръ въ 1825 г.

Среди многочисленныхъ учениковъ Давида былъ одинъ, болѣе чисто-сердечно оригинальный, чѣмъ учитель, и лучше, чѣмъ онъ, по крайней мѣрѣ нѣкоторое время, понимавшій, какова должна была быть современная ему историческая живопись. Гро родился въ 1771 г., въ Парижѣ, и пятнадцати лѣтъ отъ роду поступилъ въ мастерскую Давида. Участвуя въ конкурсѣ на римскую премію, онъ потерпѣлъ неудачу и бросилъ дальнѣйшія заботы объ ея полученіи; тѣмъ не менѣе онъ поналъ въ Италію, но увидѣлъ ее не въ стѣнахъ ея музеевъ, а на поляхъ брани. Въ 1793 г., покинувъ Парижъ отъ



Рис. 112.

Давидъ.—Бонапартъ на Сенъ-Бернарѣ.

страха Террора, онъ отправился искать счастья по ту сторону Альповъ. Будучи представленъ «гражданкѣ Бонапартъ», какъ онъ пишетъ, онъ вошелъ къ ней въ милость, исполнилъ портретъ Бонапарта и сдѣлался живописцемъ, прикомандированнымъ къ побѣдоносной арміи. Военственная эпопея, открывшаяся передъ его глазами, воодушевила его, и онъ, забывъ дорогихъ его учителю, Давиду, грековъ и римлянъ, сталъ военнымъ живописцемъ Революціи и Имперіи. Изъ-подъ его кисти вышелъ рядъ картинъ — истинныхъ шедевровъ, грандіозныхъ и ясныхъ по композиціи, полныхъ искренности и жизни, каковы «Чума въ Яффѣ (въ Луврѣ)», «Битва при Абукирѣ» (въ Версалѣ), «Битва при Эйлау» (въ Луврѣ) и другія. Быть можетъ, никто не умѣлъ передавать такъ сильно и

правдиво, какъ онъ, бѣшеную ярость сраженій или ужасное зрѣлище полей битвы, устѣянныхъ умирающими и трупами. Неменѣ великолѣпны писанные этимъ художникомъ портреты генераловъ того времени. Но лишь только онъ брался не за военные сюжеты, одушевленіе покидало его. Поэтому, съ паденіемъ Имперіи, рядъ произведеній, доставлявшихъ ему лавры, закончился. Людовикъ XVIII оказывалъ ему покровительство; но въ роли живописца Реставраціи онъ не произвелъ ничего такого, что было бы выше посредственности. Давидъ, жившій тогда въ изгнаніи и поручившій Гро завѣдываніе своей мастерской, совѣтовалъ ему обратиться къ грекамъ и римлянамъ. Въ странномъ ослѣпленіи онъ писалъ къ бывшему своему ученику: «Мы старѣемъ, а вы еще до сихъ поръ не написали ничего, что можно было бы назвать настоящей исторической картиной... Скорѣе, скорѣе, мой другъ, примитесь перелистывать вашего Плутарха». Гро послушался этого совѣта и затемнилъ свой сильный талантъ писаніемъ миѳологическихъ и аллегорическихъ банальностей. Наконецъ, въ отчаяніи отъ того, что успѣхъ ему измѣняетъ, несчастный утопился (въ 1835 г.). Однако Гро былъ въ нѣкоторомъ отношеніи предтечею новой школы, выросшей при Реставраціи: Жерикъ ему подражалъ, самъ Делакрыа заявлялъ о страстномъ восторгѣ, въ который приводили его баталическія картины Гро.

Въ группѣ учениковъ Давида слѣдуетъ поставить на второмъ планѣ нѣсколькихъ живописцевъ, пользовавшихся въ свое время громкою славою, которая потомъ меркла все больше и больше. Это, во-первыхъ,—Жироде (1767—1821), наиболѣе извѣстное произведеніе котораго, «Погребеніе Аталы», благодаря романтичности своего сюжета, нѣкоторой граціозности композиціи и экспрессивности, было популяризировано гравюрою; затѣмъ—Жераръ (1770—1835), искусный портретистъ, но далеко уступавшій Гро въ тѣхъ случаяхъ, когда брался за баталическія темы, какъ напр. въ «Битвѣ подъ Аустерлицемъ». Картина Жерара «Слѣпой Велизарій», на которой бывшій полководецъ Юстиніана представленъ идущимъ по полю, со своимъ сыномъ на рукахъ, и ощупывающимъ дорогу палкою, была однимъ изъ самыхъ популярныхъ произведеній живописи. Къ школѣ Давида принадлежитъ также Геренъ (1774—1833), если не по своему темпераменту, то по увлеченію антиками. Однажды, въ спорѣ съ другими художниками, онъ сказалъ, указывая на Сену: «Если бы я зналъ, что буду когда-либо обязанъ писать съ натуры, я тотчасъ же бросился бы въ рѣку».

Одновременно со школою Давида, другой живописецъ, художникъ болѣе свободный, искалъ вдохновенія также въ антикахъ, но вдохновенія совершенно иного. Онъ стремился усвоить себѣ ихъ грацію,

не копируя ихъ и руководствуясь преимущественно собственнымъ, тонко-развитымъ вкусомъ. Этотъ очаровательный живописецъ—Прюдонъ, родившійся въ 1758 г., въ Ключи, и образовавшійся самоучкой. Впослѣдствіи, съ 1786 до 1789 г., онъ жилъ въ Италіи, изучая тѣхъ изъ ея мастеровъ, которые больше другихъ соотвѣтствовали свойству его таланта,—Леонардо да-Винчи, Рафаэля, Корреджо и Андреа дель-Сарто. Когда онъ возвратился въ Парижъ, ему пришлось узнать нужду и горе: будучи двадцати лѣтъ отъ роду, онъ женился и долженъ былъ зарабатывать средства къ жизни своей и своихъ близкихъ рисованіемъ иллюстрацій, виньетокъ, заголовковъ на пригласительныхъ билетахъ и даже на торговыхъ фактурахъ. Оригинальность и прелесть этихъ маленькихъ произведеній не замедлили, однако, составить ему нѣкоторую репутацію. Большая картина — «Мудрость и Истина, нисходящая на землю», выставленная имъ въ салонѣ въ 1799 году, выдвинула его впередъ изъ толпы художниковъ и доставила ему мастерскую и квартиру въ Луврѣ. Онъ начинаетъ получать серьезные заказы. Ему поручаютъ написать два плафона для Лувра, «Науку, управляющую полетомъ Генія» и «Діану». Съ этой поры наступаютъ для него если не годы счастья, такъ какъ онъ былъ всегда меланхоликъ, то по крайней мѣрѣ годы славы. Въ салонѣ 1808 г. является знаменитая картина Прюдона: «Справедливость и Божественное Возмездіе, преслѣдующія Преступленіе». Убійца, съ кинжаломъ въ рукѣ, бѣжитъ прочь отъ трупа своей жертвы; надъ нимъ летятъ двѣ богини мщенія; мрачный, непривѣтливый пейзажъ усиливаетъ ужасъ изображенной сцены. Каковы ни были бы достоинства этого произведенія, оно не походитъ на то, что любилъ изображать Прюдонъ. Чтобы познакомиться съ нимъ надлежащимъ образомъ, надо изучить его картину: «Похищеніе Психеи», находившуюся въ салонѣ того же года. Она изображаетъ Психею, несомую въ воздухѣ Зефиромъ; красавица спитъ, полулежа въ обворожительно-граціозной позѣ. Картина эта произвела сильное впечатлѣніе, и Давидъ, неспособный оцѣнить все ея достоинство, все-таки призналъ, что «не всякому дано такъ заблуждаться, какъ Прюдону». Сдѣлавшись однимъ изъ официальныхъ художниковъ Имперіи, Прюдонъ получилъ отъ города Парижа порученіе составить проектъ его украшенія для празднествъ въ честь новой императрицы, Маріи-Луизы, и сдѣлать рисунокъ костюма, который предстояло поднести ея величеству. Въ его рукахъ сухія, скучныя линіи тогдашней модной мебели смягчились и получили пріятный видъ. Ея формы были, если угодно, все еще античны, но скорѣе въ ново-греческомъ родѣ, чѣмъ въ римскомъ. Прюдонъ былъ приглашенъ въ учителя рисованья къ Маріи-Луизѣ и писалъ портреты императора, императрицы и юнаго римскаго короля. Онъ пережилъ Ре-

ставрацію и умеръ въ 1823 г.; но съ 1815 г. его талантъ видимо ослабѣлъ.

Прюдонъ не составилъ школы и въ свое время былъ предметомъ горячихъ споровъ. Царствовалъ Давидъ, и его приверженцы старались представить Прюдона неболѣе какъ послѣдователемъ Бушѣ. Однако разница между этими двумя художниками—огромная, и хотя оба они искали элегантности, но понимали ее далеко не одинаково. Кромѣ того, Прюдонъ работалъ не съ такою безпечною легкостью, какъ Бушѣ. Тогда какъ Давидъ подражалъ римскому искусству, Прюдонъ какъ-бы инстинктивно разгадалъ греческое искусство IV вѣка. Это былъ истолкователь граціи, чувствомъ которой въ сильной степени надѣлила его природа, и онъ довольно удачно осуществлялъ въ новѣйшемъ искусствѣ то, къ чему въ древнемъ искусствѣ стремились Пракситель и Апеллесъ. Нѣкоторыя изъ его фигуръ напоминаютъ собою прелестнѣйшія изъ танагрскихъ и миринскихъ терракоттъ. Съ другой стороны, въ его произведеніяхъ отражается вліяніе очаровательнѣйшихъ мастеровъ эпохи Возрожденія, особенно Корреджо.

Гораздо ниже Прюдона долженъ быть поставленъ другой живописецъ, Реньо (1754—1829), подобно ему стремившійся вернуться къ греческимъ идеаламъ и противодѣйствовать холодной и сухой античности Давида. Лучшее въ ряду его произведеній, картина «Воспитаніе Ахилла», написана подъ впечатлѣніемъ живописи, открытой въ Геркуланѣ.

Были еще живописцы, менѣе извѣстные, но еще болѣе оригинальные. Къ ихъ числу принадлежитъ Буальи (1761—1845), съ большимъ умомъ и съ тонкостью изображавшій сцены изъ жизни того времени (напр. «Торжество Марата», въ Лильскомъ музеѣ), а также прекрасно писавшій портреты.

Въ скульптурѣ преобладало такое же направленіе, какъ и въ живописи; но среди скульпторовъ, работавшихъ въ эпоху Революціи, не найдется ни одного, заслуживающаго быть упомянутымъ. Гудонъ, выставившій въ салонѣ 1791 г. бюсты Балли и Мирабѣ, по своимъ самымъ знаменитымъ произведеніямъ принадлежитъ, собственно говоря, предшествовавшему времени. Муатту, ученику Пигалы, пользовавшемуся тогда большимъ успѣхомъ, недоставало оригинальности. Лемодъ—художникъ болѣе сильный, держался направленія Куазвѣ и Кусту (статуи Генриха IV на Новомъ Мосту въ Парижѣ, Людовика XIV на площади Беллекуръ, въ Ліонѣ). Во времена Имперіи любимымъ скульпторомъ Наполеона I былъ итальянецъ Канова (1757—1822). Онъ изваялъ статую императора, его матери (въ видѣ Агриппины) и сестры, Паулины Боргезе (въ видѣ Венеры). Неудовольствіемъ и изобрѣтательный мастеръ, онъ претендовалъ на

то, что вдохновляется антиками, но, въ погонѣ за изяществомъ, впадалъ часто въ манерность и сахарность. Въ столь славной исторіи французской скульптуры мало періодовъ столь бѣдныхъ, какъ этотъ.

Античное вліяніе господствовало въ архитектурѣ еще сильнѣе, чѣмъ въ живописи и скульптурѣ. Зданія, сооруженныя во времена Имперіи,—точные копіи съ памятниковъ древняго Рима. Персье и Фонтенъ являются въ области архитектуры послѣдователями Давида. Они обезпечиваютъ торжество его холодной, монотонной подражательности и во внутренней отдѣлкѣ зданій, и въ ихъ мебелировкѣ. Слѣдуя примѣру древнихъ цезарей, Наполеонъ воздвигаетъ триумфальныя арки: Персье и Фонтенъ строятъ арку на Карусельной Площади, Ремонъ и Шальгрень—арку на Площади Звѣзды. Вандомская колонна, вылитая изъ пушекъ, отнятыхъ у непріятеля, произведеніе Лепера и Гондуена,—сколокъ съ Траяновой колонны. Въ 1806 г. Наполеонъ задумалъ соорудить «Храмъ Славы» и поручилъ его постройку Виньону. Въ этомъ памятникѣ, статуи и барельефы должны были изображать маршаловъ, генераловъ и полковниковъ, участвовавшихъ въ войнахъ Имперіи; даже имена солдатъ должны были быть награвированы на немъ. Храмъ этотъ, неоконченный до паденія Наполеона, превратился въ церковь Маріи Магдалины; онъ свидѣтельствуетъ о томъ, къ какимъ результатамъ приводитъ рабское подражаніе античнымъ памятникамъ.

Въ концѣ разсматриваемаго періода вообще мы видимъ искусство, за нѣкоторыми исключеніями, дисциплинированное и, такъ сказать, прирученное. Въ области художествъ такъ же, какъ и въ другихъ областяхъ, недовѣрчивый деспотизмъ Наполеона заглушалъ духъ инициативы. Пришло время явиться новой школѣ, которая разбила бы тѣсныя оковы условностей и искусственныхъ правилъ, освободилась бы отъ чрезмѣрнаго поклоненія прошлому и возстановила бы свободу идей и формъ, ихъ выражающихъ.

ГЛАВА II.

Французское искусство въ XIX столѣтіи.

Извѣстно, насколько было живо въ отношеніи формы и глубоко въ отношеніи чувствъ и идей движеніе, преобразовавшее въ началѣ XIX вѣка французскую литературу. Здѣсь не мѣсто излагать его исторію; достаточно напомнить о томъ, каково было его направленіе. Сперва Шатобріанъ, а потомъ Викторъ Гюгò, Альфредъ де-Мюссé, Теофиль Готье, А. де-Виньи, всѣ приверженцы романтизма, задались

цѣлью устранить изъ литературы классическія условности, расширить ея область и ввести въ нее жизнь, движеніе, краски. Отрѣшившись отъ исключительнаго поклоненія грекамъ, римлянамъ и французскимъ писателямъ XVII столѣтія, они стали обильно черпать матеріалъ для своего творчества изъ иностранныхъ литературъ, изъ исторіи самыхъ различныхъ эпохъ и особенно изъ средневѣковой жизни. Вмѣстѣ съ тѣмъ они старались описывать новыя психологическія положенія и самостоятельно выражать страсти, всегда волновавшія человѣчество.

Это движеніе должно было распространиться на живопись и скульптуру такъ же, какъ распространилось оно на поэзію, драму и исторію. И тамъ, и здѣсь боролись съ одними и тѣми же принципами, съ одними и тѣми же противниками. Тираннія Давида казалась столь же невыносимой, какъ и тираннія Расиновской трагедіи и правила о трехъ единствахъ. Характеръ этой реакціи или, говоря точнѣе, революціи, прекрасно очерченъ однимъ изъ живописцевъ новой школы, Ари Шефферомъ, въ замѣткѣ, которую интересно привести. Прежде всего онъ напоминаетъ, что школа, главою которой былъ Давидъ, образовалась для того, чтобы бороться съ «ложнымъ вкусомъ, пустотою и неправильностью», господствовавшими въ XVIII вѣкѣ. «Эта школа—прибавляетъ онъ—въ годы своего мужества шла съ удивительною твердостью къ исключительной цѣли, указываемой ея тенденціей; благодаря явившимся въ ней сильнымъ талантамъ и прелести своей новизны, школа эта приучила цѣлое поколѣніе любить въ живописи лишь правильность контуровъ и не понимать иной красоты, кромѣ красоты античныхъ статуй и барельефовъ. Все это могло продолжаться только нѣкоторое время, такъ какъ живопись не только не ограничивается какимъ-либо извѣстнымъ типомъ рисунка, но и не исчерпывается самымъ рисункомъ: въ нее привходятъ также и колоритъ, и эффектность, и точное воспроизведеніе страстей, мѣстностей и времени; область живописи — вся исторія, а не нѣсколько только вѣковъ». Указавъ затѣмъ на упадокъ школы Давида, Ари Шефферъ продолжаетъ: «Начинается новая эра, возстаетъ новое поколѣніе, которое пойдетъ по той же дорогѣ, по которой шли предшествующія поколѣнія, и будетъ, какъ и они, послѣдовательно переживать состоянія слабости, силы и истощенія».

Однако новая школа могла бы найти среди представителей своей противницы такихъ людей, на которыхъ ей было бы позволено ссылаться въ свою пользу. Развѣ самъ Давидъ своими портретами и картинами современныхъ событій не проповѣдывалъ противъ своихъ собственныхъ доктринъ? Развѣ Гро не былъ смѣлымъ новаторомъ въ отношеніи выбора сюжетовъ и страстности, съ какою ихъ трактовалъ? Впрочемъ, необходимость реакціи противъ антикоманіи чувствовалась

уже много лѣтъ. Гизо еще въ 1810 г. писалъ: «Образовалась школа живописи со статуей. Учителя заставляютъ своихъ учениковъ писать, ставя передъ ними, вмѣсто натурщиковъ, гипсовыя фигуры; какъ же этимъ ученикамъ не сдѣлаться холодными и сѣрыми колористами?.. Забота современной школы о формахъ ясно доказываетъ, что ей неизвѣстна область живописи, и что она слишкомъ усердно идетъ по стопамъ скульпторовъ».

Новая школа впервые выступила на сцену въ лицѣ Жерико. Несмотря на кратковременность его жизни—онъ умеръ всего тридцати-трехъ лѣтъ отъ роду—въ немъ успѣлъ выказаться крупный художникъ. Ученикъ Герена, онъ, однако, не слушался его наставленій; онъ любилъ движеніе и краску, восхищался произведеніями Рюбенса и копировалъ ихъ. Герень, возмущенный его своеволіемъ, совѣтовалъ ему бросить живопись.

Въ 1812 г. Жерико выставилъ своего «Гвардейскаго егеря» (находится въ Луврѣ). Произведеніе это—превосходно: горячій и сильный конь поднялся на дыбы; всадникъ сидитъ крѣпко въ сѣдлѣ и, размахивая саблей, оборачивается къ зрителю. «Откуда это?» сказалъ Давидъ, увидѣвъ эту картину. «Я не узнаю этой кисти». Жерико было тогда только двадцать лѣтъ. Въ 1814 г. онъ въ нѣсколько дней написалъ «Раненаго кирасира», столь драматичнаго по выраженію отчаянія на лицѣ всадника, пытающагося удержать свою лошадь. Своимъ энергичнымъ талантомъ и своими сюжетами Жерико номинировалъ не Герена, а Гро; подобно ему онъ вдохновлялся проявленіями героизма и воинственности.

Во время его путешествія по Италіи въ 1817 г., былъ одинъ опасный для него моментъ. При видѣ работъ великихъ мастеровъ Возрожденія, онъ началъ сомнѣваться въ самомъ себѣ. Но скоро онъ овладѣлъ собою и въ 1819 году выставилъ свое крупное произведеніе, одну изъ самыхъ популярныхъ картинъ французской школы,—«Плотъ съ фрегата Медузы» (рис. 113). На плоту, который готовъ потонуть отъ набѣга каждой волны, сгруппировались потерпѣвшіе кораблекрушеніе, исхудалые, полунагіе. Но нѣкоторые изъ нихъ только-что замѣтили на горизонтѣ корабль; тѣ, у кого еще есть для того силы, поднимаются въ послѣдней надеждѣ и простираютъ руки, тогда какъ въ сторонѣ отъ нихъ сидитъ отнынѣ равнодушный ко всему отецъ, держа на колѣняхъ трупъ своего сына.

Такова эта драматическая композиція, производящая, несмотря на нѣкоторые свои недостатки, потрясающее впечатлѣніе. Однако Жерико еще не былъ доволенъ. Эта сильная, кипучая натура стремилась создать нѣчто еще болѣе крупное, чѣмъ «Плотъ Медузы». Одинъ изъ друзей Жерико, встрѣтивъ его въ салонѣ, воскликнулъ:



Рис. 113.

Жерикд.—Плотъ съ фрегата Медузы.

«Вотъ это такъ монументальная живопись!» «Нѣтъ—возразилъ Жерикò;—монументальная живопись—это такая, на которую идутъ ведра красокъ, которая исполняется на стѣнахъ величиною въ сто футовъ». Удалось ли ему осуществить свою мечту? Въ возрастѣ тридцати-трехъ лѣтъ, его упорядоченный и мощный талантъ вполнѣ раскрылся, но смерть скосила его неожиданно. Жерикò, страстно любившій лошадей и рисовавшій ихъ превосходно, умеръ вслѣдствіе паденія съ лошади (въ 1824 г.).

Истиннымъ главою романтической школы живописи былъ Эженъ Делакруа; но, въ противоположность Виктору Гюгò, помимо соб-



Рис. 114.

Делакруа.—Данте и Виргилій, переправляющіеся чрезъ адскую рѣку.

ственного желанія: онъ не признавалъ большинства своихъ поклонниковъ, заботясь исключительно о передачѣ того, что чувствовалъ.

Э. Делакруа родился въ 1798 г. Сынъ члена Конвента, бывшаго министромъ иностранныхъ дѣлъ въ эпоху Директоріи, онъ сдѣлался ученикомъ Герена. Посредственный и банальный наставникъ, въ мастерскую котораго привела его странная случайность, былъ неспособенъ ни понять его, ни руководить имъ; онъ, вѣроятно, заглушилъ бы въ немъ оригинальность, если бы могучій талантъ Делакруа не спасъ его отъ вліянія такого учителя.

Въ 1822 г. Делакруа выставилъ свою картину: «Данте и Виргилій» (рис. 114, въ Луврскомъ музеѣ). Это было блистательное начало.

Въ ладѣ, управляемой адскимъ перевозчикомъ, испуганный Данте жметъ къ Виргилію, между тѣмъ какъ со всѣхъ сторонъ выплываютъ изъ бурныхъ водъ грѣшники; они пытаются вскарабкаться на ладью, кусаютъ ея бока, отталкиваютъ одинъ другого, борются другъ съ другомъ. Въ этомъ произведеніи юный Делакруа выказался цѣликомъ, со всею искренностью своего трагическаго вдохновенія, со своимъ сильнымъ и пылкимъ приѣмомъ исполненія. Юное поколѣніе привѣтствовало въ его лицѣ появленіе новаго большого мастера, и самъ Гро, горячимъ поклонникомъ котораго былъ Делакруа, удостоилъ его похвалы; но съ той поры ненависть классиковъ-академиковъ обрушилась на новатора, дерзавшаго вводить въ искусство жизнь, движеніе и колоритность. Въ 1824 г. еще болѣе крупный скандалъ произвела «Рѣзня на островѣ Хіосѣ» (въ Луврскомъ музеѣ)—картина на сюжетъ изъ борьбы грековъ за независимость, волновавшей тогда всѣ умы и сердца. Присяжные критики объявили, что Делакруа пишетъ «пьяною метлою», но нападки и брань не могли совратить его съ пути; на замѣчанія де-ла-Рошфукъ художникъ гордо отвѣтилъ: «Цѣлый міръ не помѣшаетъ мнѣ смотрѣть на вещи по-своему». Запершись у себя въ мастерской, разгоряченный драматическими и яркими видѣніями, тѣснящимися въ его воображеніи, работая безъ тды съ утра до ночи, онъ пишетъ одну превосходную картину за другою: «Сарданапала» (въ 1828 г.), «Смерть Карла Смѣлаго», «Убіеніе люттихскаго епископа» (въ 1831 г.) и др., но не можетъ обезоружить слѣпую ненависть своихъ противниковъ. Въ 1833 г., путешествіе въ Марроко и Испанію знакомитъ его съ Востокомъ—съ солнечными странами, которыя онъ дотолѣ предугадывалъ. Результатомъ этого путешествія былъ рядъ картинъ въ новомъ родѣ, каковы напр. «Алжирскія женщины» и «Еврейская свадьба».

Іюльское правительство отнеслось къ Делакруа довольно благопріятно. Людовикъ-Филиппъ, хотя и не понималъ его, однако покровительствовалъ ему и поручилъ написать нѣсколько картинъ для Версаля. Къ ихъ числу принадлежитъ «Вступленіе крестоносцевъ въ Константинополь» (въ Луврѣ), одно изъ самыхъ блестящихъ произведеній художника, одно изъ тѣхъ, которыя даютъ возможность лучше всего оцѣнить его удивительное чувство живописности. Тьеръ, еще въ 1822 г. признавшій талантливость Делакруа, заказалъ ему, наконецъ, большія, монументальныя декоративныя произведенія, о которыхъ онъ давно мечталъ,—живопись въ королевской залѣ Палаты Депутатовъ и въ библіотекѣ того же зданія (плафоны въ пяти куполахъ и картины на двухъ полукружіяхъ). Онъ выполнилъ здѣсь грандіозную программу—изобразилъ въ аллегорическихъ композиціяхъ исторію человѣческаго разума. Несмотря на всѣ его успѣхи, классики попрежнему отрицали

его дарованіе. Въ 1837 г. онъ впервые попытался попасть въ члены академіи художествъ, но былъ забаллотированъ; онъ продолжалъ настойчиво стремиться въ нее, и только послѣ пяти неудачъ достигъ, наконецъ, своей цѣли.

Дѣло въ томъ, что во главѣ академиковъ-классиковъ, антагонистовъ Делакры, за которымъ стояла молодая и буйная армія романтиковъ, защитникомъ преданій и правилъ выступилъ энергичный художникъ, Энгръ *). Онъ родился въ 1780 г. въ Монтбанѣ, въ 1796 г. пріѣхалъ въ Парижъ и сдѣлался тамъ ученикомъ Давида. Вѣрный принципамъ учителя, онъ остался на всю жизнь великимъ жрецомъ культа классической древности, но шире понималъ ее и былъ до нѣкоторой степени проникнутъ духомъ греческаго искусства. Не разъ онъ съ удовольствіемъ заявлялъ о томъ, сколь многимъ обязанъ Давиду. «Давидъ — писалъ онъ — основалъ свое преподаваніе на самыхъ возвышенныхъ и чистыхъ принципахъ», «Давидъ — единственный мастеръ въ нашей эпохѣ». Это чрезмѣрное поклоненіе ученика учителю объясняется сходствомъ ихъ характеровъ и вкусовъ: тотъ и другой были деспотическаго нрава, своенравны, претендовали переродить искусство и художниковъ. Жесточайшее презрѣніе къ тому, кто думалъ и чувствовалъ иначе, чѣмъ они, и беспощадная борьба съ нимъ казались тому и другому профессиональнымъ долгомъ.

Получивъ въ 1801 г. римскую премію, Энгръ больше не колебался въ своихъ воззрѣніяхъ. Уже въ первоначальныхъ произведеніяхъ своихъ онъ является такимъ, какимъ оставался впослѣдствіи, съ тѣми же достоинствами, но и съ тѣми же недостатками и принципами. Много, если въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ можно указать у него стремленіе брать темы изъ новой исторіи («Геирихъ IV и его дѣти» и «Смерть Леонардо да-Винчи»), которое на время приближало его къ его противникамъ. Вслѣдствіе ничего другого, какъ непоколебимой и суровой твердости своихъ убѣжденій, онъ, надѣленный лишь умѣреннымъ талантомъ, сдѣлался могущественнымъ главою школы. Будучи еще простымъ пенсіонеромъ въ Римѣ, онъ написалъ картину «Эдипъ и Сфинксъ» (въ Луврѣ); герой ея, эфебъ съ гибкимъ и крѣпкимъ тѣломъ, полунагнулся къ пещерѣ, изъ которой выходитъ Сфинксъ. Какая разница между этой, спокойной, простой композиціей, и бурною и мрачною картиною «Данте и Виргилій», съ которою впервые выступилъ предъ публикою Делакры! Уже въ этомъ произведеніи выказались холодная правильность и убожество колорита, отъ которыхъ Энгръ никогда не отдѣлался и которыя старался возвести въ законъ.

*) См. Delabord, «Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine» 1870.

Энгру было суждено перенести тяжкія испытанія и прожить много лѣтъ прежде, чѣмъ пріобрѣсть расположеніе публики. Но онъ никогда не унывалъ, ни разу не усомнился въ своемъ идеалѣ. По собственнымъ его словамъ, онъ рѣшилъ «имѣть больше смѣлости, чѣмъ было глушости у его хулителей или упорства у злой судьбы, преслѣдовавшей его». Энергію Энгра удвоивала его невѣроятная гордость; онъ готовъ былъ считать себя посланникомъ Божиимъ, явившимся для того, чтобы упрочить торжество «истинной живописи», и вспоминалъ слова Бетховена: «Я не беспокоюсь о томъ, что будетъ съ моими произведеніями, такъ какъ знаю, что въ моемъ искусствѣ Богъ ближе ко мнѣ, чѣмъ къ другимъ людямъ». Энгръ прожилъ много лѣтъ въ Римѣ и во Флоренціи, существуя писаніемъ маленькихъ, дешевыхъ портретовъ. Въ это время онъ проникся вліяніемъ Рафаэля, еще болѣе сильнымъ, чѣмъ вліяніе, которое оказали на него Давидъ и антики. Въ его глазахъ, Рафаэль былъ само воплощеніе искусства; кто не преклонялся передъ этимъ мастеромъ благоговѣнно и безгранично, того считалъ онъ дикаремъ. Но одно обожаніе Рафаэля было недостаточно, чтобы сравняться съ нимъ.

Во Флоренціи, въ 1824 г., Энгръ написалъ картину: «Обѣтъ Людовика XIII», наконецъ выдвинувшую его на полный свѣтъ. Послѣ того онъ могъ явиться въ Парижъ, какъ побѣдитель своихъ противниковъ, и чрезъ годъ по пріѣздѣ туда былъ избранъ въ члены Института. Съ этого времени и до самой смерти своей, послѣдовавшей въ 1867 г., Энгръ былъ записнымъ и ярымъ защитникомъ того, что называлъ онъ «добрыми доктринами», противъ дерзостной новой школы; въ продолженіе двадцати лѣтъ онъ преграждалъ Делакрыю доступъ въ академію, проповѣдывалъ крестовый походъ на невѣрныхъ, водворившихся въ живописи, и, осыпая ихъ проклятіями, готовилъ въ своей мастерской учениковъ, долженствовавшихъ вести съ ними ожесточенную войну. Здѣсь, вокругъ него толпились Фладренъ, Амори-Дюваль, Леманъ и др., которые благоговѣнно внимали несшимся изъ его устъ авторитетнымъ формуламъ и непреложнымъ аксіомамъ. «Рисунокъ—это честность искусства»—таково было его главное наставленіе, а на прелесть колорита онъ пріучалъ смотрѣть какъ на опасное и вредное колдовство. «Ученики—говорилъ онъ—должны раздѣлять свое время между изученіемъ натуры и изученіемъ великихъ мастеровъ, въ особенности Фидія, пареонскихъ барельефовъ, вообще произведеній античной скульптуры, живописцевъ римской и флорентійской школъ и гравюръ Маркантонио». Ихъ руководителемъ долженъ быть Рафаэль, а къ Рюбенсу они должны чувствовать отвращеніе.

Таковъ былъ профессоръ, поселявшій въ ученикахъ истинное благоговѣніе къ себѣ убѣжденностью, съ какою онъ произносилъ свои

приговоры. Какъ художнику—надо сказать правду—ему недоставало оригинальности, и краски, которыя онъ презиралъ, жестоко мстили ему за себя. Изучая извѣстнѣйшія его произведенія, какъ напр. «Апоѳеозу Гомера» (въ Луврѣ), мы находимъ, что ихъ композиція почти всегда зрѣло обдумана и хорошо уравновѣшена, но безжизненна, что ихъ тонъ холоденъ и блѣденъ, что большинство представленныхъ въ нихъ фигуръ лишено лѣпки и не выступаетъ впередъ изъ окружающаго свѣта. Однимъ изъ самыхъ лучшихъ созданій Энгра останется навсегда «Источникъ» (рис. 115, въ Луврѣ), потому что, исполняя эту картину, онъ отложилъ въ сторону археологію и вдохновился непосредственно природой.

Впрочемъ, въ похвалахъ, предметомъ которыхъ былъ Энгръ, заключалась нѣкоторая доза неискренности. Его столько же терпѣли, сколько и превозносили. Онъ жаловался, что въ самой академіи находились ожесточенные его противники. Въ 1834 г., его «Мученіе св. Симфоріана», на которое онъ возлагалъ большую надежду, подверглось строгой критикѣ; художникъ взбѣсился и далъ себѣ слово впредь не выставлать работъ своихъ въ салонѣ. Онъ сдержалъ это слово и явился снова передъ публикой со своими произведеніями только на всемірной выставкѣ 1855 г.

Вообще надо сказать, что Энгръ пріобрѣлъ себѣ безспорно важное мѣсто въ исторіи искусства не столько своимъ творчествомъ, сколько вліяніемъ, которое имѣлъ онъ на живопись.

Въ настоящее время горячія распри, раздѣлявшія предшествовавшее намъ поколѣніе на два лагеря, утихли, и можно удивляться Делакруа, не оскорбляя памяти Энгра. Самый предметъ спора лучше опредѣлился. Если и называютъ Энгра въ нѣкоторой степени представителемъ школы рисунка, а Делакруа школы колорита, то не придаютъ этимъ выраженіямъ такого абсолютнаго значенія, какое придавали имъ прежде: какъ было справедливо сказано кѣмъ-то, «нѣтъ и не можетъ быть ни чистыхъ рисовальщиковъ, ни чистыхъ колористовъ». Энгръ не думалъ утверждать, что нѣтъ надобности умѣть справляться съ красками: онъ самъ, повидимому, занимался ихъ изученіемъ и воображалъ себѣ наивно, что владѣетъ ими въ совершенствѣ; но, запрещая своимъ ученикамъ изучать зловерднаго Рубенса, онъ



Рис. 115.

Ж. Энгръ. Источникъ.

не мѣшалъ имъ учиться у Тиціана. Что касается до Делакруа, то онъ не былъ ни лихорадочнымъ импровизаторомъ, ни небрежнымъ и неправильнымъ рисовальщикомъ; чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно видѣть нѣкоторые изъ его дивныхъ рисунковъ, полныхъ жизни и сильной экспрессіи.

Остается, однако, несомнѣннымъ, что трудно представить себѣ два болѣе противоположные темперамента. Энгръ—воплощеніе уваженія къ преданіямъ, изученія произведеній прошедшаго: онъ владѣетъ собою, знаетъ мѣру; его доктрины строго установлены; это—великій жрецъ ортодоксальной религіи, признающей богами Фидія, Рафаэля и Давида. Напротивъ того, Делакруа отличается тѣмъ, что, относясь одинаково съ сознательнымъ и глубокимъ уваженіемъ ко всѣмъ лучшимъ созданіямъ прошедшаго, требуетъ для художника независимости, права на личное вдохновеніе и на неуваженіе условностей и преданій. «Тамъ—пишетъ онъ,—гдѣ живописецъ ищетъ условной экспрессіи, условнаго стиля, онъ оказывается натянутымъ, утратившимъ свою фizioномію, а тамъ, гдѣ онъ даетъ, не стѣсняясь, волю своей оригинальности, будь онъ Рафаэль, Микеланджело, Рюбенсъ или Рембрандтъ, онъ всегда можетъ быть увѣренъ въ своей силѣ». Далѣе, говоря о самомъ себѣ, Делакруа объясняетъ: «Если мой романтизмъ понимаютъ, какъ свободное выраженіе моихъ личныхъ впечатлѣній, какъ отвращеніе мое отъ скалькированныхъ школьныхъ типовъ и презрѣніе къ академическимъ рецептамъ, то я долженъ признаться, что я не только романтикъ въ настоящую минуту, но и былъ имъ, когда мнѣ едва минуло пятнадцать лѣтъ: я уже и тогда предпочиталъ Приюдона и Гро Герену и Жироде».

Говоря это, Делакруа нисколько не рисовался, не выставлялъ себя революціонеромъ. «Вотъ уже тридцать лѣтъ—сказалъ онъ однажды, какъ я брошенъ на сѣдненіе звѣрямъ»; но онъ не драпировался горделиво въ одежду мученика. Художникъ, котораго его противники называли дикаремъ и неистовымъ, былъ человѣкъ свѣтскій, вѣжливый, остроумный, принимаемый съ распростертыми объятіями въ гостинныхъ и очаровывавшій въ нихъ даже тѣхъ, кому въ высшей степени не нравилась его живопись. Онъ былъ честолюбивъ и добивался отличій, въ которыхъ ему отказывали, хотѣлъ, во что бы то ни стало, попасть въ члены Института, мечталъ сдѣлаться директоромъ академіи художествъ. Тогда какъ романтики провозглашали его своимъ главою, онъ приходилъ въ восторгъ отъ Расина; тонкій знатокъ литературы, онъ, въ отношеніи ея, былъ классикъ. Но, когда шелъ вопросъ о живописи, у него вырывались рѣзкія сужденія, которыя должны были раздражать его противниковъ. Такъ напр. онъ писалъ: «Эта Энгровская школа задается очень странною цѣлью; она стремится

поставить живопись въ зависимость отъ антикваріевъ: это—не картины, а претензіозная археологія».

Въ талантѣ Делакруа важное мѣсто занимала колористическая способность. Безъ сомнѣнія, каждый художникъ—отъ рожденія болѣе или менѣе колористъ; но не должно думать, что означенная способность лишь природный даръ, и что воспитаніе и трудъ не способствуютъ ея развитію. Существуетъ наука о краскахъ, объ ихъ средствахъ, объ ихъ сопоставленіяхъ; Делакруа зналъ ее основательно. Онъ зналъ, что такая-то краска требуетъ присутствія такой-то другой, что ихъ сосѣдство даетъ такую-то тональность, и что надо умѣть группировать тона точно такъ же, какъ группируешь фигуры.

Но что больше всего упрочило величіе и превосходство Делакруа, это—его чувствительная, сильная душа, которую онъ, такъ сказать, вкладывалъ въ свои произведенія. Никто не обладалъ въ болѣе степени, чѣмъ онъ, чувствомъ жизни и движенія, пониманіемъ страстей, никто не выражалъ ихъ съ такою искренностью, съ такою драматическою силою.

У Делакруа не было учениковъ, да и не могло ихъ быть. Въ мастерскихъ не научаютъ ни страстности, ни пылкости, а роль учителя рисованія не подходила ни къ внутреннему настроенію, ни къ характеру Делакруа, хотя онъ и мечталъ профессорствовать въ Училищѣ изящныхъ искусствъ. Тѣмъ неменѣе, большинство выдающихся французскихъ художниковъ XIX столѣтія, не пройдя чрезъ мастерскую Делакруа, любовалось его произведеніями, училось по нимъ и примыкаетъ къ нему. Напротивъ того, у Энгра было множество учениковъ, но они, образовавшись подъ его деспотическимъ руководствомъ, въ большинствѣ случаевъ оставались учениками на всю свою жизнь. Однако Ипполитъ Фландренъ, благодаря своей религіозности, сумѣлъ найти для себя особую дорогу. Человѣкъ нѣжной и мистической души, онъ занимался христіанскою живописью съ благочестивымъ увлеченіемъ, подобнымъ тому, которое нѣкогда одушевляло Фра-Анджелико. Его вдохновляли примитивные итальянцы и даже самыя древнія произведенія христіанскаго искусства (живопись въ парижскихъ церквахъ Сень-Венсенъ-де-Поль и Сень-Жерменъ-де-Пре).

Отдѣльно какъ отъ арміи романтиковъ, такъ и отъ учениковъ Энгра, стоятъ два живописца: Орасъ Вернѣ (1789—1863) и Поль Деларошъ (1797—1856), слава которыхъ, великая въ ихъ время, все болѣе и болѣе блѣднѣетъ. Первый изъ нихъ, отпрыскъ фамиліи художниковъ, начавшейся съ его дѣда, Жозефа Вернѣ, былъ привилегированнымъ живописцемъ Людовика-Филиппа, которому должна была нравиться его легкая и быстрая кисть. Орасъ Вернѣ шумно эксплуа-

тировалъ до дна баталическую живопись, но его огромныя картины нисколько не напоминаютъ произведеній Гро. Самая знаменитая между ними, «Взятіе Смалы» (въ Версалѣ), переполненная фигурами, грѣшитъ отсутствіемъ единства и центра композиціи и состоитъ вся изъ отдѣльныхъ эпизодовъ. Орасъ Вернѣ—скорѣе фабрикантъ иллюстраціонныхъ картинокъ, чѣмъ настоящій живописецъ. Деларошъ, сдѣлавшійся его зятемъ, не походилъ на него. Художникъ серьезный и добросовѣстный, онъ вчитывался въ исторію, приписывалъ въ ней знамени-



Рис. 116.

Поль Деларошъ.—Наполеонъ I-й 31 марта 1814 года.

(Лейпцигскій музей).

тые и драматическіе эпизоды и ученымъ образомъ изобрѣталъ для нихъ композиціи. Этимъ объясняется успѣхъ его произведеній въ той части публики, которая интересуется не столько достоинствами картинъ, сколько анекдотичностью ихъ содержанія («Дѣти Эдуарда», «Казнь Жанны Грей», «Жирондисты», «Убіиство герцога Гиза» и пр.). Состоя профессоромъ въ Училищѣ изящныхъ искусствъ, онъ написалъ въ актовомъ залѣ этого учрежденія, на полу-круглой стѣнѣ, обширную композицію, въ которой сгруппированы великіе художники всѣхъ временъ и странъ: въ срединѣ сидятъ на мраморныхъ тронахъ Иктинъ, Фидій и Апеллесъ, присуждая лавровые вѣнцы, раздаваемые Славою; впереди — четыре женскія фигуры, олицетворяющія собою греческое искусство, римское искусство, Средніе Вѣка и Возрожденіе. Въ произведеніи этомъ много

свѣта, фигуры распределены красиво, декоративный эффектъ удаченъ, но безукоризненная правильность нѣсколько холодна. Деларошу не доставало искренняго сочувствія къ жизни былыхъ временъ и оригинальныхъ качествъ, безъ которыхъ нельзя быть великимъ живописцемъ; въ его работахъ слишкомъ замѣтны усиліе и условность.

Въ первыхъ рядахъ живописцевъ-романтиковъ занималъ мѣсто Ари Шефферъ (1795—1858). Онъ родился въ Голландіи въ то время, когда французы покорили себѣ эту страну, и учился у Герена и Прюдона. Это былъ поэтъ съ нѣжной, впечатлительной душой. Подчиняясь господствовавшему вкусу, онъ заимствовалъ свои сюжеты у

Данте, Гёте и Шиллера («Франческа да-Римини», «Данте и Беатриче», «Заливающийся слезами», рядъ сценъ изъ Фауста и пр.). Но у него исполненіе вяло, рисунокъ слабъ, колоритъ тусклъ. Кромѣ того, онъ неумѣренно употреблялъ въ своей живописи асфальтъ, вслѣдствіе чего очень многія изъ его картинъ сдѣлались теперь едва различимы. Менѣе извѣстенъ, но болѣе энергиченъ по темпераменту Ксавье Сигалонъ (1788 — 1837), родомъ изъ Юзеса, — художникъ, которому бѣдность и ранняя смерть не позволили вполне выказать того, на что онъ былъ способенъ. Самая лучшая изъ его картинъ, «Локуста, отравляющая раба въ присутствіи Нерона», красовавшаяся въ салонѣ 1824 года, произвела на публику большое впечатлѣніе и достойна остаться образцомъ сильной экспрессивности. Леополь Роберъ (1794 — 1835) родился въ Швейцаріи, но долженъ быть причисленъ къ французской школѣ. Онъ создалъ себѣ особую область живописи: другіе художники ѣздили въ Италію изучать памятники античной скульптуры и произведенія эпохи Возрожденія, а онъ изучалъ тамъ самихъ итальянцевъ, пастуховъ, бандитовъ, народные праздники, и сочинялъ изъ нихъ живописныя композиціи, каковы напр. «Жнецы понтинскихъ болотъ» и «Адриатическіе рыбаки» (въ Луврѣ). Рисунокъ его твердъ и точенъ, но колоритъ грубъ и мало гармониченъ. Страдая меланхоліей, онъ покончилъ съ собою самоубійствомъ, въ Венеціи.

Еще въ XV столѣтіи, венеціанская школа, вмѣстѣ съ Джентиле Беллини, поняла, что Востокъ съ его яркимъ солнцемъ и блестящими живописными костюмами можетъ доставлять колористамъ великолѣпные сюжеты. Французская школа, можно сказать, изслѣдовала Востокъ и Югъ вдоль и поперекъ. Делакрыа показалъ примѣръ подобнаго изслѣдованія еще до поѣздки своей въ Марокко. Деканъ (1803—1860) пошелъ по его стопамъ. Будучи воспитанъ въ деревнѣ, въ Пикардіи, онъ не получилъ основательнаго художественнаго образованія и вошелъ въ извѣстность благодаря отчасти новости своихъ сюжетовъ («Турецкій дозоръ», «Выходъ изъ турецкой школы», «Турецкій мясникъ» и пр.). Онъ претендовалъ быть живописцемъ большихъ картинъ серьезнаго содержанія, но его историческія композиціи, каково напр. «Пораженіе кимвровъ», менѣе оригинальны и замѣчательны, чѣмъ писанные имъ турецкіе жанры. Послѣ него, французскіе живописцы не переставали разрабатывать восточные, алжирскіе и мароккскіе сюжеты. Изъ числа дѣлавшихъ это съ особеннымъ знаніемъ, вкусомъ и искренностью, укажемъ на Фромантена (1820—1876), который былъ не только отличный живописецъ, но и замѣчательный литераторъ, описавшій природу Сахары и Сахеля съ такою же точностью и съ такимъ же блескомъ, съ какимъ воспроизводилъ ее своею кистью.

Особое мѣсто слѣдуетъ отвести Анри Реньо (1843—1871), умер-

шему въ цвѣтѣ лѣтъ и не успѣвшему проявить свой талантъ въ полной мѣрѣ. Получивъ римскую премію, онъ приобрѣлъ самостоятельность, упиваясь свѣтомъ и красками сперва въ Испаніи, а потомъ въ Марокко. Въ числѣ его блестящихъ и живописныхъ произведеній («Саломея», «Казнь въ Тангерѣ» и др.) есть одно, портретъ генерала Прима, столь прекрасное, что отъ него не отказался бы даже великій мастеръ. На заднемъ планѣ этой картины безпорядочно движутся, неистово голоса, банды испанцевъ, а на переднемъ планѣ рисуется гордая, энергичная, проникнутая трагическимъ выраженіемъ фигура Прима верхомъ на упрямомъ конѣ. Чуждую страну, въ которой распѣталъ его геній, Реньо покинулъ для того, чтобы защищать угрожаемое отечество; онъ умеръ смертью воина, съ оружіемъ въ рукахъ, при Бюзенвалѣ. Благоговѣнно-печальная память о немъ сохранится въ исторіи французской живописи.

Искусство большихъ декоративныхъ композицій не утратилось въ наше время. Изъ всѣхъ художниковъ, занимавшихся ими, укажемъ на Бодри (1828—1886), украсившаго сводъ и стѣны фойе въ театрѣ Парижской Оперы мифологическими и историческими изображеніями, относящимися до музыки и танцевъ, и написавшаго въ залѣ Кассационнаго Суда плафонъ «Прославленіе закона». Бодри образовался чрезъ глубокое изученіе великихъ декораторовъ эпохи Возрожденія, какъ рисовальщиковъ, такъ и колористовъ, но сообщалъ своимъ композиціямъ и фигурамъ новѣйшій, можно даже сказать, парижскій характеръ. Онъ былъ въ высшей степени надѣленъ чувствомъ изящества и граціи. Кромѣ того, онъ по всей справедливости можетъ быть названъ первокласснымъ портретистомъ.

Когда будущія поколѣнія, оставляя въ сторонѣ Делакруа, какъ художника, неимѣющаго подобнаго себѣ, станутъ опредѣлять, въ чемъ заключалась настоящая оригинальность французской живописи въ XIX столѣтіи, они найдутъ ее въ пейзажѣ и въ передачѣ деревенской жизни.

Эту область воздѣлывали очень многіе. Они составляли густую фалангу, и, несмотря на разнообразіе ихъ дарованій, въ ней царствовало единство вдохновенія и стремленій. Французскіе пейзажисты проникали, такъ сказать, въ самую душу природы, схватывали ее во всѣхъ видахъ и передавали ея впечатлѣніе съ любовью и простотою, какихъ не найти нигдѣ, ни даже въ голландской школѣ. Было бы неумѣстно въ настоящемъ бѣгломъ очеркѣ пуститься въ описаніе и оцѣнку ихъ произведеній; считаемъ достаточнымъ привести лишь нѣсколько именъ—упомянуть о Руссѣ, Тройонѣ, Полѣ Гюэ, Жюлѣ Дюпрѣ, Діазѣ, Шентрелѣ, Добиньи и др., не пытаясь опредѣлить характеръ cadaго изъ нихъ, такъ какъ это потребовало бы слишкомъ много времени и мѣста.

Итальянскіе и фландрскіе мастера нерѣдко писали свои религіозныя или историческія картины и портреты на фонѣ прелестныхъ пейзажей. Пуссенъ сочинялъ историческіе пейзажи, почерпая для нихъ мотивы изъ римской Кампаньи; но во всѣхъ этихъ произведеніяхъ не было близкой связи между фигурами и сельскою декораціей, среди которой онѣ помѣщены. У голландцевъ пейзажъ очень часто служилъ только рамкою для сценъ народной жизни. Французскіе живо-



Рис. 117.

Миллѣ.—Женщина, пасущая овецъ.

писцы, напротивъ того, стремились выразить тѣсную связь между крестьяниномъ и землею, на которой онъ живетъ и трудится въ потѣ лица. Въ этомъ стремленіи—главное достоинство Миллѣ (1814—1875), произведенія котораго, не цѣнившіяся при его жизни, теперь усердно разыскиваются. Миллѣ воспроизводилъ природу и деревенскій бытъ такими, какими ихъ видѣлъ, но понималъ всю ихъ суровую и меланхолическую красоту (рис. 117); его крестьяне—настоящіе крестьяне, но въ нихъ есть свой стиль. Среди его произведеній особенно знаменита картина «Angelus» («Благовѣсть къ вечерни») по наивно-искреннему и грустному настроенію, которымъ она проникнута. Можно было бы указать еще на многія картины Миллѣ въ подобномъ родѣ, между прочимъ на «Сѣятеля». Коррѣ (1796—1875), въ своихъ пейзажахъ, которые онъ любитъ оживлять нимфами, дріадами и другими античными фигурами, соединяетъ правду впечатлѣнія съ самою тонкою поэзією;

онъ не копируетъ природы, а извлекаетъ изъ нея, такъ сказать, душу, и его произведенія могутъ быть названы идилліями, писанными кистью. Нормандія, Вилль-д'Аврè и ближайшія окрестности Парижа доставляютъ ему мотивы, которые онъ передаетъ въ сѣроватыхъ тонахъ, поразительно тонко и нѣжно соединяя солнечный свѣтъ съ туманностью воздуха. Ничуть не похожъ на него Курбè (1819—1877), выступившій шумливымъ и дерзкимъ революціонеромъ, — художникъ, при всей эксцентричности своего языка и поведенія, безспорно весьма даровитый. Относясь съ одинаковымъ презрѣніемъ и къ классикамъ, и къ романтикамъ, онъ стремился основать «реалистическую школу» и воспроизводить, наконецъ, природу такую, какова она на самомъ дѣлѣ. «У меня никогда не было учителя—говорилъ онъ,—я ученикъ натуры». Пейзажи Курбè, изображающіе преимущественно уголки его родины, Франшъ-Конте, дѣйствительно удивительно правдивы и сильны по производимому ими впечатлѣнію. Когда онъ брался за изображеніе сценъ сельскаго быта («Похороны въ Орнанѣ», въ Луврскомъ музеѣ), то, подъ предлогомъ неподдѣльной правды, скорѣе обезображивалъ участвующій въ нихъ простой народъ, чѣмъ воспроизводилъ истинную его фізіономію, и старательно подчеркивалъ вульгарность типовъ и положеній. Рядомъ съ реалистическою школою вскорѣ возникла «школа импрессионистовъ». Ея глава, Манè (1833—1880), старался передавать натуру при помощи иногда странныхъ тональностей и рефлексовъ. Наконецъ, Бастьенъ-Лепажъ (1848—1884), превосходный портретистъ, писалъ также и сельскія сцены, задаваясь въ нихъ цѣлью передавать сколь возможно вѣрнѣе впечатлѣніе свѣта, падающаго на фигуры и разлитаго въ окружающемъ ихъ воздухѣ, и такимъ образомъ положилъ начало такъ называемому «плэнэризму» (отъ словъ: *plein air*). Произведенія этого художника («На сѣнѣ» въ Люксембургск. музеѣ, въ Парижѣ) замѣчательны тщательностью исполненія, иногда чрезмѣрно щепетильною.

Пристрастіе нашего времени къ интимному быту давно прошедшихъ лѣтъ, къ ихъ мебели, костюмамъ и всякимъ мелочамъ житейской обстановки, любовь къ стариннымъ и рѣдкимъ вещамъ, способствовали развитію жанровой живописи. По ея части слѣдуетъ указать на одного очень большого мастера, Мейссоньè (1815—1891), точнаго и искуснаго наблюдателя, колоритъ котораго вѣренъ природѣ, а рисунокъ точенъ даже въ малѣйшихъ подробностяхъ (рис. 118). Своимъ «1814 годомъ» этотъ художникъ доказалъ, что въ маленькомъ размѣрѣ можно нарисовать картину, не уступающую большой исторической, и представить эпизодъ великой эпопеи. Нельзя не привести здѣсь именъ нѣкоторыхъ изъ рисовальщиковъ, составляющихъ гордость французской школы, — Шарлè, вѣрнаго ученика Гро, и Раффè, съ такимъ

умѣньемъ оживившихъ воспоминанія о Первой Имперіи, Гаварни и Домье, характеры которыхъ, по силѣ ироніи и по смѣлости исполненія, приближаются къ серьезнымъ произведеніямъ искусства.

Французская скульптура процвѣтала въ XIX столѣтіи съ такимъ же блескомъ, какъ и живопись; но прослѣдить ея общее развитіе гораздо удобнѣе, такъ какъ оно представляетъ больше единства. Это объясняется тѣмъ, что живопись, благодаря многочисленности своихъ средствъ выражать идеи, даетъ большій просторъ индивидуальнымъ изобрѣтательности и фантазіи, дѣлаетъ для художника доступнымъ болѣе широкій кругъ сюжетовъ, позволяетъ понимать и воспроизводить ихъ очень различнымъ образомъ. Область скульптуры менѣе обширна, но за то въ ней художники лучше предохранены отъ соблазна ложной оригинальности и отъ капризовъ моды; все принуждаетъ ихъ не уклоняться отъ извѣстныхъ правилъ вкуса, композиціи, равновѣсія и техническаго исполненія. Поэтому громкіе споры, волновавшіе живописцевъ и раздѣлявшіе ихъ на нѣсколько лагерей, были у скульпторовъ не такъ жестоки, какъ у нихъ.



Рис. 118.
Мейссонье.—Курильщикъ.

Скульптура въ XVIII столѣтіи перѣдко имѣла характеръ театральный и условный, но уже тогда нѣкоторые мастера, какъ напр. Пигаль, старались освободить ее отъ него, направивъ ее на изученіе антиковъ. Давидъ, въ эпоху Революціи, былъ твердою опорою этого стремленія. Затѣмъ явился Канова, давшій подражанію античнымъ скульптурамъ чувственный, жеманный характеръ. Въ началѣ XIX вѣка вліяніе Кановы замѣтно отразилось во Франціи, особенно у Прадье (1790 — 1852), который болѣе близокъ къ этому мастеру, чѣмъ къ своему учителю, Лемо. Несмотря на почетъ, которымъ пользуется Прадье, его можно назвать скорѣе искуснымъ техникомъ, чѣмъ художникомъ. Одинъ изъ его товарищей, Прео, прекрасно охарактеризовалъ его, сказавъ, что «у него рука скульптора, но не голова». Дѣйствительно, мы не находимъ ни горячности въ его замыслахъ, ни энергіи въ его экспрессіяхъ, ни опре-

дѣленности въ его формахъ. Это, если угодно, — язычникъ, но язычникъ временъ упадка античнаго искусства, видящій въ этомъ послѣднемъ только игривую и сладострастную стороны, о чемъ свидѣтельствуется самый выборъ его сюжетовъ, каковы напр. «Три Граціи», «Кипарисъ», «Фрина», «Легкая Поэзія» и т. п. Всякій разъ, какъ онъ принимался за сюжеты другого рода, ясно высказывалась его посредственность.



Рис. 119.

Давидъ Анжерскій. — Корнель.

Новая школа скульптуры начинается собственно съ Давидомъ Анжерскимъ (1788 — 1856). Своею извѣстностью онъ обязанъ не только своимъ произведеніямъ, но и тому, что стоялъ во главѣ школы. Вышедши изъ народа (его отецъ былъ рѣзчикъ изъ дерева) и родившись въ началѣ Революціи, онъ былъ пассивно проникнутъ ея духомъ, и его политическія убѣжденія помогаютъ понимать направленіе его таланта. Явившись въ Парижъ пѣшкомъ, съ узломъ пожитковъ за плечами, Давидъ долженъ былъ съ трудомъ добывать себѣ средства къ существованію; живописецъ Давидъ принялъ въ немъ участіе и доставилъ ему возможность продолжать свое образованіе. Въ 1810 г. молодой художникъ получилъ римскую премію. Онъ нашелъ Италію очарованною Кановой. Безсильный и лживый псевдоклассическій стиль этого скульптора претилъ энергическому темпераменту Давида. Послѣ Италіи, онъ посѣтилъ Англію; тамъ предлагали ему изваять памятникъ во славу Ватерлоской битвы, но онъ съ негодованіемъ отвергъ это предложеніе и возвратился во Францію.

Большинство произведеній Давида Анжерскаго — статуи, бюсты и медальоны, представляющіе либо его современниковъ, либо великихъ людей XVII и XVIII столѣтій [статуи Кондэ, Корнеля, (рис. 119), Фенелона, Расина, генерала Фуа, Кювье, Армана-Карелля и др.]. Исполняя ихъ, онъ вводилъ въ скульптуру типы, костюмы и позы людей новѣйшаго времени, характеристику которыхъ, преслѣдуя свою систему, даже преувеличивалъ. Его медальоны, иногда произведенія первоклассныя, составляютъ своего рода богатую портретную галерею знаменитостей первой половины XIX столѣтія.

Самое важное произведеніе этого художника — фронтонъ парижскаго Пантеона, получившаго въ 1830 г. снова то назначеніе, какое

онъ имѣлъ въ эпоху Революціи. Композиція фронтона передаетъ смыслъ надписи подъ нимъ: «Великимъ людямъ благодарное Отечество». Средину занимаетъ прелестная фигура Франціи, раздающей вѣнки, но остальные части этого произведенія даютъ поводъ къ критикѣ: вслѣдствіе односторонности своихъ политическихъ взглядовъ Давидъ включилъ въ число представленныхъ на фронтонѣ лицъ, за изъятіемъ одного Фенелона, только великихъ новаторовъ XVIII вѣка и дѣятелей Революціи. Въ отношеніи исполненія, онъ строго выдержалъ свое правило одѣвать фигуры въ современные имъ костюмы; но его фантастическіе мундиры и плащи военныхъ людей Имперіи и шапки гражданскихъ лицъ играютъ чрезчуръ видную роль и производятъ неудачный эффектъ; кромѣ того, пропорціи многихъ фигуръ невѣрны.

Когда вспыхнула революція 1848 года, Давидъ съ жаромъ бросился въ нее, былъ мэромъ XI парижскаго округа и депутатомъ въ Учредительномъ Собраніи. Послѣ переворота, совершеннаго Наполеономъ III, онъ покинулъ Францію, посѣтилъ Грецію, для которой изготовилъ памятникъ въ честь героя греческой независимости, Боцариса, и затѣмъ возвратился умирать въ Парижъ. Вообще надо сказать, что это былъ художникъ сильный, смѣлый, но недодѣланный, и ему не доставало вѣрнаго и тонкаго чувства; въ одномъ онъ былъ превосходенъ—въ передачѣ фізіономіи и моральнаго характера индивидуальных типовъ.

Рюдъ (1784 — 1855), родившійся въ Дижонѣ,—многимъ похожъ на Давида Анжерскаго. По возвращеніи Бурбоновъ, онъ уѣхалъ изъ Франціи въ Брюссель вслѣдъ за отправившимся туда въ изгнаніе Давидомъ, жилъ тамъ заработками отъ нѣкоторыхъ декоративныхъ работъ и вернулся въ Парижъ въ 1827 году.

Рюдъ—художникъ пламенный и убѣжденный, много разсуждавшій и читавшій, оставившій послѣ себя ограниченное число произведеній потому, что долго обдумывалъ ихъ и работалъ надъ ними. Достаточно указать на одно изъ нихъ, обезпечивающее ему безсмертіе,—на большой барельефъ, украшающій собою триумфальныя ворота Звѣзды и извѣстный подъ названіемъ: «Марсельеза». Онъ изображаетъ «Уходъ на войну». Нѣсколько воиновъ идутъ большими шагами, движимые страстнымъ порывомъ; одинъ изъ нихъ, человекъ зрѣлыхъ лѣтъ, съ разгоряченнымъ, мужественнымъ лицомъ, ведетъ юношу, почти ребенка, и, повидому, говоритъ ему о призывающемъ ихъ отечествѣ; молодой воинъ, сжимая въ рукѣ мечъ, поднялъ вверхъ свою голову, сіяющую энтузіазмомъ и юношеской надеждой. Вверху паритъ фигура Войны, съ судорожно искаженными чертами лица, трагически ужасная, оглашающая воздухъ неистовою боевою пѣснью. На заднемъ планѣ—масса копій и развѣвающихся знаменъ. Никогда искусство не выражало съ

такими, какъ здѣсь, величіемъ и неподдѣльнымъ чувствомъ преданность отечеству; въ это гениальное произведеніе, можно сказать, всецѣло вложена душа Франціи.

Карпò (1827 — 1875), уроженецъ Валансьена, принадлежитъ къ семейству энергичныхъ и искреннихъ мастеровъ. Ученикъ Рюда, получившій въ 1854 г. римскую премію, онъ стремился принудить мраморъ къ передачѣ самыхъ живыхъ, самыхъ пылкихъ движеній. Его талантъ нигдѣ не выказался такъ полно, какъ въ группѣ «Пляска» (рис. 120) исполненной для новаго опернаго театра въ Парижѣ. Хотя пуристы возмущаются нескромностью и формами вакханокъ, которыхъ скульпторъ заставилъ здѣсь плясать хороводомъ вокругъ Аполлона, однако эта группа, полная жизни и страсти, невольно приводитъ въ удивленіе. Къ числу особенно удачныхъ произведеній Карпò, надо отнести также группы «Флора» (въ Луврѣ) и «Четыре части свѣта, поддерживающія глобусъ», служащую украшеніемъ фонтана на Площади Обсерваторіи, въ Парижѣ.



Рис. 120.

Карпò.—Пляска.

Бари (1795—1875) не разъ воспроизводилъ талантливо человѣческую фигуру, но былъ главнымъ образомъ изобразителемъ животныхъ. Можно смѣло сказать, что, кромѣ него, никто не передавалъ съ такою силою и правдою типы крупныхъ хищныхъ звѣрей, львовъ и тигровъ.

Всѣ упомянутые нами художники имѣли общія черты: всѣ были надѣлены крайне сильнымъ талантомъ, всѣ, порвавъ всякую связь своего творчества съ условностями академической красоты, были обуравляемы страстью къ реальности и, такъ сказать, насиловали мраморъ и бронзу для того, чтобы заставить ихъ жить. Но въ ряду французскихъ скульпторовъ прошедшаго столѣтія встрѣчаются также художники съ болѣе спокойнымъ, уравновѣреннымъ дарованіемъ, обладавшіе болѣе чистымъ и тонкимъ вкусомъ. Таковъ Шапю (рис. 121), авторъ статуи Жанны д'Аркъ и фигуры «Юность» въ надгробномъ памятникѣ Анри Реньò, — произведенія, образцово-прекрасныхъ въ отношеніи простоты и граціи.

Нельзя не признать, что изъ всѣхъ отраслей искусства во Франціи XIX столѣтіи архитектура наименѣе успѣла воплотиться въ новыхъ

оригинальныхъ формахъ. Быть можетъ, архитекторы нашихъ дней были болѣе свѣдущи, болѣе склонны къ нововведеніямъ, чѣмъ ихъ предшественники; но по ихъ произведеніямъ трудно составить себѣ понятіе о типическихъ чертахъ архитектуры XIX столѣтія. Французскіе зодчіе этого столѣтія вдохновлялись одновременно Греціей, Римомъ, Средними Вѣками, эпохой Возрожденія и Востокомъ, пытались примѣнять къ дѣлу въ конструкціи и въ орнаментациі самыя замысловатыя и неожиданныя комбінаціи, но не изобрѣли ничего такого, что характеризовало бы французскую школу, какъ характеризуютъ греческую архитектуру ордена или готическую архитектуру стрѣлчатые своды и аркбутаны. Можно надѣяться, что къ образованію своеобразнаго стиля приведетъ употребленіе новыхъ строительныхъ матеріаловъ. Постройки изъ желѣза, вырастающія повсюду въ большомъ числѣ, обыкновенно считаются произведеніями не столько архитектуры, сколько инженернаго искусства; но всякій согласится, что дѣлать различіе между тою или другимъ нѣтъ никакого серьезнаго основанія. Для этой новой архитектуры, все болѣе и болѣе распространяющейся день ото дня и порождающей грандіозныя, смѣлыя произведенія, остается только изобрѣсть такую орнаментацию, которая подходила бы къ ней, составляла бы съ нею органическое цѣлое.

Среди знаменитыхъ архитекторовъ XIX столѣтія особенно достойны быть упомянутыми: Блуэ, достроившій триумфальныя ворота Звѣзды, Висконти, соорудившій усыпальницу Наполеона I въ церкви Инвалидовъ и Новаго Лувра, Лабрусть, строитель библіотеки св. Геновефы, Бальтаръ, возведшій центральный рынокъ (Halles Centrales), въ Парижѣ, и нѣкотор. др. Образовалась цѣлая школа, занимавшаяся изученіемъ и реставраціей памятниковъ средневѣковой архитектуры. Во главѣ этой школы находились Лассю и Виоллѣ-ле-Дюкъ, трудившіеся вмѣстѣ надъ реставраціей Собора Парижской Богоматери, Святой Капеллы и церкви Сень-Жерменъ-д'Оксерруа. Виоллѣ-ле-Дюкъ одинъ реставрировалъ замокъ Терфонъ, близъ Компьеня, сдѣлавшійся,



Рис. 121.

Анри Шапо.—Мышленіе.

такъ сказать, возстановленнымъ образцомъ военной архитектуры конца Среднихъ Вѣковъ, укрѣпленія Каркасонны и т. д. Результаты своихъ долгихъ изслѣдованій онъ изложилъ въ «Словарѣ французской архитектуры XI—XVI столѣтій» и въ «Словарѣ французской утвари» — изданіяхъ, представляющихъ собою драгоцѣнный реперторій исторіи средневѣковаго искусства.

Въ заключеніе настоящаго бѣглаго обзора исторіи французскаго искусства въ XIX столѣтіи замѣтимъ, что составить себѣ точное представленіе объ общемъ ея ходѣ чрезвычайно трудно. Многіе изъ поименованныхъ нами художниковъ, пользовавшіеся почетомъ лѣтъ пятьдесятъ тому назадъ, теперь почти позабыты, и мы не можемъ даже понять, чѣмъ обуславливался ихъ успѣхъ. Напротивъ того, нѣкоторые изъ художниковъ, которыми мы восхищаемся, при своей жизни подвергались нападкамъ и слышали только насмѣшки надъ собою. Спрашивается: вполнѣ ли вѣрна наша оцѣнка, и, если вкусъ нашихъ отцовъ иногда приводилъ ихъ къ ошибкамъ, то не слишкомъ ли смѣло мы осуждаемъ ихъ въ невѣжествѣ? Если бы мы вздумали составить для потомства списокъ важнѣйшихъ представителей французскаго искусства въ XIX столѣтіи, можемъ ли поручиться, что выборъ именъ, который мы сдѣлаемъ, будетъ безошибоченъ?

Даже для опредѣленія характерныхъ особенностей этого искусства намъ недостаетъ необходимаго отдаленія. Стоя слишкомъ близко отъ массы произведеній, выражающихъ чувства и стремленія нашего времени, мы обольщены ихъ разнообразіемъ и не можемъ хорошо судить объ ихъ относительномъ достоинствѣ. Тѣ изъ нихъ, которыя прельщаютъ насъ наиболѣе, останутся ли также привлекательны для людей, у которыхъ и въ литературѣ, и въ исторіи, и въ философіи будутъ иныя идеи, и которые даже на природу станутъ смотрѣть другими глазами, чѣмъ мы?

Во всякомъ случаѣ, можно надѣяться, что, когда время постановитъ свой приговоръ объ основательности или неосновательности нашихъ восторговъ, XIX вѣкъ во Франціи останется эпохою, удивительно богатою плодами, однимъ изъ тѣхъ вѣковъ, въ которыхъ французскій художественный геній блестящимъ образомъ проявился въ самыхъ разнообразныхъ и оригинальныхъ формахъ.

Содержаніе.

СТР.

ВСТУПЛЕНІЕ

Образныя искусства. Элементы художественнаго произведенія, 3.—Эпохи въ исторіи искусства, 5.—Польза изученія исторіи искусства, 9.

КНИГА ПЕРВАЯ.—ДРЕВНІЙ МІРЪ.

Глава I.—Искусства въ Египтѣ, Ассиріи и Финикіи 10

Общій характеръ египетской культуры, 10.—Открытіе памятниковъ искусства, 12.—Искусство мемфисскаго періода, 13.—Искусство еиванскаго и саисскаго періодовъ, 14.—Халдейская и ассирійская культуры, 17. — Раскопки. Дворцы, 18.—Скульптура, 20. — Живопись и прикладное искусство, 22.—Финикія и ея культура, 22. — Раскопки. Архитектура, 23.—Вывозныя художественныя произведенія. Скульптура, 24.—Иудея, 26. — Персія, 27.

Глава II.—Происхожденіе греческаго искусства. Его архаическій періодъ 28

Страна и народъ, 28.—Слѣды первобытнаго искусства, 29.—Гомеровская эпоха, 30. — Чужестранныя вліянія на греческое искусство, 31. Главныя центры греческаго искусства, 33.—Памятники архаическаго искусства, 35.

Глава III.—Греческое искусство при Периклѣ 39

Аѣины въ эпоху Перикла, 39. — Фидій, 39. — Памятники аттической архитектуры, 40.—Скульптура; Фидій и его школа, 45. — Миронъ и Поликлеть, 48.

Глава IV.—Греческое искусство послѣ V вѣка 51

Общій характеръ IV вѣка, 51.—Коринескій орденъ и новая школа іонической архитектуры, 51.—Скульптура; Скопась, Пракситель и Лизиппъ, 52. Живопись: Зевксисъ, Парразій и Апеллесъ; расписныя вазы, 55. Школы упадка, 58.

Глава V. Эгрусское и римское искусство	СТР. 61
<p>Эгрурия и характерныя черты этрусковъ, 61.—Памятники этрускаго искусства, 62. Происхожденіе римскаго искусства, 64. — Общій характеръ архитектуры, 65. — Главныя произведенія архитектуры, 66.—Скульптура, 70.—Живопись, 71.—Устойчивость традицій античнаго искусства, 74.</p>	
<hr/> <p>Книга вторая.—СРЕДНІЕ ВѢКА.</p>	
Глава I. —Начатки христіанскаго искусства	75
<p>Христіанство и искусства, 75. Архитектура катакомбъ, 76.—Живопись, 76.—Скульптурныя саркофаги, 77. — Преобразованіе христіанскаго искусства въ IV вѣкѣ, 77. Украшеніе базиликъ, 78.—Упадокъ искусствъ на Западѣ, 80.</p>	
Глава II.—Византійское искусство	80
<p>Общій характеръ и главные періоды византійскаго искусства, 80. Архитектура; церкви съ куполами; Святая Софія, 81. — Живопись; мозаика, миниатюры, фрески, 83. Аеонскіе живописцы, 86.—Скульптура; издѣлія изъ слоновой кости, 87. Прикладное искусство, 87.—Византійское вліяніе на Западѣ, 87. — Византійское вліяніе на Востокѣ, 88.</p>	
Глава III.—Арабское искусство и искусства дальняго Востока.	89
<p>Происхожденіе арабскаго искусства. Византійское и персидское вліянія, 89.— Характеръ арабской архитектуры, 90. — Главнѣйшія произведенія арабской архитектуры, 91. — Живопись и скульптура, 94.—Прикладное искусство, 94.—Характеръ и роль персидскаго искусства, 94. Индѣйская архитектура: ея религіозное происхожденіе и памятники, 95.—Индѣйская скульптура, 97. Общій характеръ индѣйскаго искусства, 98. — Распространеніе индѣйскаго искусства, 98.—Китай, 99. — Японія, 99.</p>	
Глава IV.—Романское искусство	103
<p>Вліяніе германскаго общественнаго строя на искусство, 108.—Роль Карла Великаго въ исторіи искусствъ, 105.—Искусство и монастыри, 105. — Вліяніе норманновъ, 107.—Зачатки возрожденія искусствъ въ XI вѣкѣ, 107. Монастырскія школы; клонійскій орденъ, 108.—Новыя церкви; употребленіе свода, 109.—Восточное вліяніе въ архитектурѣ, 110. — Различіе архитектурныхъ школъ, 111. — Романская архитектура въ Франціи, 114. Возрожденіе скульптуры, 115. Роль скульптуры въ орнаментациі церквей, 115.—Живопись: фрески, миниатюры, живопись на стеклѣ, 118.</p>	

Глава V.—Готическое или французское искусство	120
---	-----

Событія, благопріятствовавшія зарожденію готическаго искусства, 120. Художники XIII вѣка; ихъ положеніе и знанія, 121.—Откуда происходитъ названіе готическаго или французскаго искусства?, 122. Характеристичныя особенности готической конструкціи, 122.—Французское происхожденіе новаго искусства, 123. Соборъ, 123. Замокъ, 127.—Гражданская архитектура, 128. Скульптура, 129. Миниатюры и расписныя оконныя стекла, 130.—Періоды готическаго искусства, 131. Готическое искусство за предѣлами Франціи, 134.—Художественное вліяніе Франціи на другія страны, 135.

КНИГА ТРЕТЬЯ.—ВОЗРОЖДЕНІЕ.

Глава I.—Возрожденіе искусствъ въ Италіи съ XIII по конецъ XV столѣтія	136
--	-----

Состояніе Италіи въ описываемую эпоху, 136. Итальянское искусство въ XIII и XIV столѣтіяхъ, 137. Флорентійская школа въ XV столѣтіи: Брунеллеско, Гиберти, Донателло, 141.—Флорентійскіе живописцы XV столѣтія, 144.—Флорентійская школа въ концѣ XV вѣка, 145. Умбрійская школа; Перуджино, 146.—Падуанская школа; Мантенья, 147. Венеціанская школа; Беллини, 148.

Глава II.—Итальянское искусство въ концѣ XV и въ началѣ XVI столѣтій	149
--	-----

Апогей итальянскаго искусства, 149.—Леонардо да Винчи, 150.—Микеланджело, 153.—Рафаэль, 157. Современники и послѣдователи Микеланджело и Рафаэля, 161. Корреджо, 164.—Венеціанская школа, 164.

Глава III.—Искусство во Фландріи и Германіи въ XV и XVI вѣкахъ	167
--	-----

Характеръ новаго искусства, 167. Фландрія 178.—Ванъ-Эйки, 168.—Ванъ-деръ-Вейденъ, Мемлингъ, Квентинъ Мейсисъ и др., 169. Вторженіе итальянскаго вкуса, 171.—Ковровое производство, 172.—Происхожденіе нѣмецкихъ школъ, 172.—А. Дюреръ, 173. Гольбейнъ, 175. Вліяніе реформациі, 177.

Глава IV.—Искусство во Франціи въ XV и XVI столѣтіяхъ .	177
---	-----

Французское искусство въ концѣ Среднихъ Вѣковъ, 177.—Фламандское вліяніе, 178. Жанъ Фуке и Мишель Коломбъ,

179.—Итальянское вліяніе, 179.—Архитектура. Замки, 181.—
 Филиберъ де-л'Ормъ, Пьеръ Леско, Жанъ Бюланъ, 183.—
 Скульптура, 185.—Живопись, 187.—Прикладныя иску-
 ства, —189.

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ.—НОВЫЯ ВРЕМЕНА.

Глава I.—Искусство во Фландріи, Голландіи, Англіи, Италіи и
 Испаніи въ XVII и XVIII столѣтіяхъ 191

Положеніе Фландріи, 191.—Рюбенсъ, 191.—Школа Рюбенса,
 194.—Отличительныя черты голландскаго искусства, 195.—
 Рембрандтъ, 196.—Портретисты, жанристы и пейзажисты,
 198.—Англійская школа, 200.—Италія: стиль «барокко», бо-
 лонская школа, реалисты, 202. Испанія, 204.

Глава II.—Французское искусство въ XVII столѣтіи 207

Общій характѣръ, 207.—Архитектура, 209. Живопись; жи-
 вописцы первой половины XVII столѣтія; французская ко-
 лонія въ Римѣ, 212.—Придворные живописцы Людовика
 XIV, 215.—Гравюра, 219.—Скульптура, 220.—Прикладное
 искусство, 221.

Глава III.—Французское искусство въ XVIII столѣтіи 222

Общій характеръ, 222.—Архитектура, 223. Живопись, 224.—
 Гравированіе и рисунки для иллюстрацій, 231.—Скульптура,
 231.—Художественно-промышленныя издѣлія, 233.—Француз-
 ское искусство за предѣлами Франціи въ XVII и XVIII сто-
 лѣтіяхъ, 233.

КНИГА ПЯТАЯ.—ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО ПОСЛѢ 1789 г.

Глава I.—Французское искусство во время Революціи и Им-
 періи 235

Глава II.—Французское искусство въ XIX столѣтіи 247



BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY



3 1197 21161 9355

